Der literarische Film

Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

an der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität

zu Breslau

vorgelegt von

GERHARD ZADDACH

Promotion: 12. April 1929

Druck von Paul Funk, Berlin SW 48, Friedrichstr. 231

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Breslau.

Referent:
Geheimrat Professor Dr. Siebs

Examen Rigorosum: den 27. August 1928

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorwort

Die Geschichte der Lichtspielkunst wurde bis jetzt noch nicht geschrieben, und es scheint, daß die Zeit dafür auch noch nicht gekommen ist. Der Film birgt in sich ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten, die vielleicht erst die Zukunft enthüllen wird. Aber eine Frage lockt schon heute zur Beantwortung. Die Dichtung hat bei der Geburt der Lichtspielkunst Pate gestanden und sie bei ihren ersten Gehversuchen getreulich geleitet. Dann kam die Zeit, wo der Film sich von dem Vorbild der Literatur frei zu machen suchte und nach selbstständiger künstlerischer Gestaltung verlangte. Von 1914 bis 1926 geht das Hinundher zwischen Anlehnung an das Vorbild der älteren, bewährten Dichtkunst und dem Wunsch, auf eigenen Wegen zu schöpferischer Vollendung zu kommen. In der Loslösung von dem literarischen Vorbild scheint jetzt ein Abschluß erreicht zu sein. Der Film ist heute nicht mehr Diener der Literatur, sondern sein eigener Herr. Wie er zu dieser Selbstständigkeit gelangt ist, und wie er sich in ihr zu literarischen Vorlagen verhält, das kann heute schon dargetan werden.

Daß bei der Darstellung der Entwicklung dieses Verhältnisses zur verfilmten Literatur nicht sämtliche literarische Filme Erwähnung finden konnten, versteht sich von selbst. Soweit aber Filme eine besondere Bedeutung innerhalb dieser Entwicklung besitzen, und soweit in ihnen besondere Probleme des Verhältnisses der beiden Kunstgattungen zueinander offenbar werden, wurden sie gewürdigt. Im Laufe der zu besprechenden Zeit sind Dichtungen — Dramen, Romane, Novellen, — in bunter Reihenfolge verfilmt worden. Irgendwelche literarischen Gesichtspunkte haben bei der Wahl nie mitgesprochen, es sei denn daß man ein Werk um seines literarischen Ruhmes willen benutzte. Deshalb konnten die verfilmten Dichtungen nicht nach ihrer Stellung in der Literatur behandelt werden, sondern nur nach ihrer Bedeutung in der Entwicklung der Lichtspielkunst.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548224_0204

Inhalt

Seite

Vorwort. 3

Einleitung. Der vorkünstlerische Film bis 1908. 7

Erster Teil. Der Weg zum literarischen Vorbild.

A. Der Tonfilm und die Anfänge des literarischen Films . 14

B. Der französische und der deutsche Kunstfilm von 1910 bis 1912 18

C. Der Autorenfilm und der literarische Film von 1913/14 23

D. Die Bedeutung der Kinoreformbewegung für den literarischen Film 30

Zweiter Teil. Die Loslösung vom literarischen Vorbild.

A. Der deutsche literarische Film der Kriegszeit 33

B. Der literarische Film von 1918 bis 1922: Das Pendeln zwischen Anlehnung und freier Behandlung der Vorlage 37

C. Der Weg zum literarischen Großfilm. 1922 bis 1924. . 45

D. Die Zeit der großen literarischen Filme. 1924 bis 1926. 56

E. Der literarische Film seit 1926: Die realistischen Verfilmungen 69

Literatur 75

Einleitung

Der vorkünstlerische Film bis 1908

Vom Jahre 1895 an rechnet man die Geschichte der Kinematographie. Alles Vorangegangene ist Vorgeschichte, ausgefüllt mit mannigfachen Versuchen und Bemühungen, an denen besonders Frankreich einen rühmlichen Anteil hatte. Denn bis zu diesem Zeitpunkt fehlte es an der wesentlichen Vorbedingung, ein bewegliches, d. h. bewegt erscheinendes Lichtbild schaffen zu können, man besaß noch keinen wirklich brauchbaren Aufnahmeapparat. Zwar war bereits eine ganze Reihe von Apparaten konstruiert worden, neben den französischen Wissenschaftlern hatte sich Edison, der auch auf anderen Gebieten weltberühmte Erfinder, mit viel Erfolg um das Problem gemüht, aber noch konnte keine erträgliche Bildwirkung erzielt werden. Die Aufnahmen gaben Bilder wieder, die infolge ungleichmäßiger Belichtung flackerten und außerdem hin und her zuckten, weil die Perforation schlecht war. Man erhält eine Vorstellung von der Unzulänglichkeit der Aufnahmeapparate um 1895, wenn man beispielsweise einen in Paris aufbewahrten Film damaliger Zeit ansieht, der Pariser Straßenverkehr darstellt. Die Illusion einer Bewegung konnte mit solchen Bildstreifen nicht hervorgerufen werden[1]). Erst den Brüdern Lumière gelang es, mit ihrem als „Cinematographe" bezeichneten Apparat die technischen Mängel zum größten Teil zu beseitigen. Ihr Apparat stellte zwar keine wesentliche Neuerung dar, faßte aber alle vorangegangenen Erfindungen zusammen und vervollkommnete sie soweit, daß die mit ihm gemachten Aufnahmen den bis dahin möglichen ganz bedeutend überlegen waren[2]). Einige dieser ersten lebenden Bilder, die diesen Namen in

---

[1]) Der erwähnte Bildstreifen wurde in einen kurzen Film eingefügt, den der Regisseur Dr. V. Mendel 1928 herstellte. In diesem filmhistorischen Werk werden verschiedene Proben aus der Vorgeschichte der Kinematographie erwähnt, u. a. auch die später angeführten Bildstreifen der Brüder Lumière.

[2]) Um die Frage, wer der wirklich erste Erfinder der Kinematographie sei, hat sich des öfteren heftiger Streit erhoben. So macht u. a. der Deutsche Max Skladanowsky Ansprüche in dieser Richtung geltend. Tatsächlich zeigten aber seine Bildstreifen gegenüber denen der Brüder Lumière erhebliche Mängel. Es ist ihm auch nicht gelungen, seine Erfindung auszubauen, obwohl er in Oskar Meßters Biophon unter den Linden 1895 mit der Vorführung einiger Filme Aufsehen erregte. Der Streit um die erste Erfindung der Kinematographie ist deshalb für die vorliegende Betrachtung belanglos, weil durch die Lumièresche Erfindung die französische Filmproduktion die Führung übernahm.

einem neuen Sinne wirklich verdienen, sind erhalten geblieben. Da sieht man auf einer Aufnahme, wie Arbeiter die Lumièreschen Fabrik in Lyon verlassen, die einen zu Fuß, die anderen mit Fahrrädern, Männer und Frauen das Bild einer vielfältigen Bewegung, die jedoch in allen Einzelheiten klar sichtbar wird. Eine zweite Aufnahme zeigt einen im Bahnhof einlaufenden Zug. Der Standort des Photographen ist geschickt gewählt. Eine einheitliche Bewegung beherrscht die Bildwirkung. Der Zug wächst aus dem Hintergrund herauf und stößt in gleichmäßig sich steigernder Bewegung auf den Betrachter zu. Ein heutiger Regisseur bringt dasselbe Motiv in der Regel nicht anders. Besonders schön ist die Aufnahme eines Bootes, das den Hafen verläßt. In dem kurzen Bild lebt eine starke poetische Stimmung, obwohl ein Inhalt in ihm ebensowenig zu finden ist, wie in den anderen. Es sind ungestellte Aufnahmen aus dem täglichen Leben, die nichts weiter offenbaren als eine naive Freude an der Bewegung. Der Standort des Photographen wird bei den Aufnahmen der Brüder Lumière und auch noch in der Folgezeit während der ganzen Aufnahmedauer nicht gewechselt. Erst später, als sich erste Ansätze eines Spielfilms zeigen, werden Filme aus mehreren Bildern zusammengesetzt. Beweglich war die Kamera damals noch nicht, erst in letzter Zeit werden häufiger Aufnahmen mit dem bewegten Apparat vorgenommen. Man findet sie aber stets nur in Verbindung mit anderen, die von einem festen Standort aus gemacht sind. In allem Wesentlichen war der Film bei den Lumièreschen Aufnahmen technisch so vorgebildet, daß er sich in dieser Hinsicht bis heute grundsätzlich nicht geändert hat.

In dem Apparat der Brüder Lumière war die wichtigste Vorbedingung für ein rasches Aufblühen der Kinematographie gegeben. Aber merkwürdigerweise werden im Laufe eines Jahrzehnts und noch darüber hinaus kaum nennenswerte Fortschritte gemacht. Die Filme werden zwar etwas länger, so daß sie schließlich um 1907 hin und wieder bis 300 m erreichen. Sie erhalten auch einen gewissen Inhalt, aber es ist erstaunlich, daß ein so geringwertiger Inhalt selbst die anspruchlosesten Gemüter über zehn Jahre lang hat befriedigen können. Nur die allgemeine Mißachtung, die man so lange Zeit den künstlerischen Möglichkeiten des Films entgegenbrachte, war in der Lage, jeden Aufschwung in seiner Entwicklung zu hemmen. Zwei Gruppen damaliger Filme kann man unterscheiden. Beide wollten nichts anderes sein als Wiedergabe von Ereignissen, die der Wirklichkeit entstammen. In den meisten Fällen wurden die Aufnahmen durch heruntergekommene Bühnenschauspieler gestellt. Die eine, wichtigere Gruppe wollte humoristisch wirken und ergötzte sich an allerlei Situationskomik. Ein Radfahrer fährt einen Passanten um, worauf ihn eine erregte Menge straßenweit verfolgt, um ihn schließlich weidlich zu verprügeln. Künstlerische Ziele wurden in solchen

Filmen nicht erstrebt. Das Publikum lachte sich an der bildlichen Burleske satt und trug kein Verlangen nach künstlerischer Formung. Man kann diese Anfänge des Filmlustspiels mit den Fastnachtsspielen des 16. Jahrhunderts vergleichen, noch besser mit den Schwänkesammlungen der Zeit. Hier wie dort sind die Späße gleich grob und ungeschliffen, nicht viel mehr als komisch groteske Verzerruungen des Lebens. Die bis heute übliche amerikanische Filmhumoreske stammt in gerader Linie von diesen ersten Versuchen eines Spielfilms ab. Auch bei ihr ist die bildhaft wirksame Situationskomik Zweck und Ziel des ganzen Films, der Fortschritt besteht nur darin, daß der Amerikaner es verstanden hat, sie in ungeahnter Weise zu bereichern. Zudem sind seine besten Komiker nicht nur Komiker, sondern Menschen, denen das Komische als tragisches Erbteil verliehen wurde.

Neben der Filmposse stand damals noch als zweite weniger bedeutende Gruppe die sogenannte Schauerszene, die um so beliebter war, je schrecklicher ihr Inhalt wirkte. Gefangene werden durch Schnee und Eis nach Sibirien getrieben, sinken ermattet zu Boden und werden mit der Knute hochgepeitscht. Andere Bildstreifen unter dem Titel „Die Spionin" oder „Kindesrache" sollten in gleicher Weise Schreckensbilder der Wirklichkeit vor Augen führen. Sie wirkten brutal, weil das Geschehen nicht in weiterer Entwicklung versöhnt und geklärt wurde, sondern nur der rohe Endeffekt zur Darstellung kam. In der Schauerszene spielt die Bewegung des Bildes eine geringere Rolle als in der Filmposse, die ganz auf der komischen Bildwirkung aufgebaut ist. Sie hat auf dem Jahrmarkt ihren älteren Konkurrenten, den Bänkelsänger mit seinen schaurigen Oelgemälden verdrängt, aber von ihm den lange Zeit üblichen Ansager übernommen. Sie wirkt nicht allein durch das bewegte Bild, sondern braucht einen Erklärer. Die Filmposse dagegen konnte schon damals ohne Ansager auskommen.

In der ersten Zeit war der Film eine gewöhnliche Jahrmarktsattraktion. Später öffneten sich ihm einzelne Varietés. In Deutschland nahm ihn als erstes im April 1896 „Meßters Biophon" in Berlin unter den Linden auf und führte ihn als ständige Schaunummer in seinem Programm vor. Einige andere Variétés folgten nach. Um die Jahrhundertwende entstanden dann auch selbständige Kinos. Die Filme wurden entweder von der Fabrik gekauft, — ein Leihsystem im heutigen Sinne gab es noch nicht, — oder aber unternehmende Varietébesitzer stellten selbst Bildstreifen her. Als die Filme länger wurden und die Kosten wuchsen, beschränkte sich die Produktion auf die eigentlichen Filmfirmen. Da die Erfindung der Kinematographie eine in erster Linie französische Angelegenheit war, blieb auch die Produktion in der Folgezeit hauptsächlich in französischen Händen. Frankreich brachte die meisten und verhältnismäßig besten

Filme heraus und regte alle Neuerungen an. Bis 1912 war seine führende Rolle auf dem europäischen Filmmarkt unbestritten. Die amerikanische Filmindustrie wuchs zwar von Anfang an ziemlich selbständig auf, gewann aber bis zum Weltkrieg keinen wesentlichen Einfluß in Europa. Bis 1905 war der amerikanische Film hier ganz unbekannt und auch in der Folgezeit wurde er nur selten, dann meistens in England, aufgeführt. Dagegen entwickelte sich neben der französischen, international verbreiteten Produktion allmählich eine einheimische deutsche (zuerst Oskar Meßter, dann Duske und andere) und englische (Urban Trading Co.) Filmindustrie. Die bedeutendste französische Firma war die Pathé Frères. Sie hatte 1898 das Lumieresche Patent angekauft und sich damit einen Vorsprung vor allen anderen Firmen gesichert. Neben ihnen stand die Fabrik von Léon Gaumont, der selbst in der Vorgeschichte der Kinematographie eine aktive Rolle gespielt hatte.

In den Jahren von 1905 bis 1908 entwickelten sich die Anfänge einer Filmpresse. 1906 wurde in Hamburg eine „Erste internationale Kinematographenzeitung" gegründet. Am 6. Januar 1907 folgte „Der Kinematograph" in Düsseldorf und im selben Jahre noch eine Reihe anderer Blätter, die z. T. bald wieder verschwanden (Anker, Komet, Das lebende Bild). 1908 gründete Dr. Max Levy in Berlin die „Licht-Bild-Bühne" und stellte sie unter die Redaktion von Arthur Mellini. „Kinematograph" und „Licht-Bild-Bühne" rechnen noch heute zu den führenden Filmzeitungen in Deutschland. Die erstehende Filmpresse lenkte die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf den Film. Wenn man ihn bis dahin überhaupt beachtet hatte, dann sah man ihn als eine bedauerliche Zeiterscheinung, als ein leider nicht sogleich zu beseitigendes Uebel an. Nun begann man seine Bedeutung trotz seiner einstweiligen Unzulänglichkeit zu erkennen. Die ersten Bestrebungen die den Film bessern wollten, setzten ein. Um die Jahreswende 1907/08 erließ die „Internationale Kinematographen- und Lichteffektgesellschaft" ein Preisausschreiben für mustergültige Filme. Es handelte sich dabei um Entwürfe zu Filmen, also dem, was später als Manuskript für jeden Spielfilm üblich wurde. Bis dahin war man ohne jede schriftliche Aufzeichnung bei der Filmproduktion ausgekommen, weder zu der Filmposse noch zu der Schauerszene brauchte man einen Entwurf. Es erschien als etwas Unerhörtes, daß man hier durch einen schriftlichen Entwurf bessernd auf den Film wirken wollte. Bei dem Preisausschreiben wurde ein Entwurf des Theaterkritikers Dr. M. Moeller als der beste ausgewählt. An Hand dieses Entwurfes kann man sich eine Vorstellung von den Wünschen und Erwartungen machen, mit denen damals an den Film herangegangen wurde. Allerdings handelt es sich dabei nur um den etwas breiter erzählten Inhalt des Films, nicht um seine künstlerische Ausgestaltung durch Schauspieler, Regisseur und Operateur. Regie und Schau-

spielkunst befanden sich damals aber noch in voller Abhängigkeit von der Bühne, von der sie damals ihre Regisseure, soweit sie in dieser Zeit überhaupt einen solchen Titel verdienten, und Schauspieler bezog. Im Stil der Bühneninszenierung behandelte man die Filmaufnahme, und man muß sich den Film als ein kurzes Theaterstück vorstellen, das von einem festen Standort aus mit der Kamera aufgenommen wurde. In dem Entwurf war deshalb alles enthalten, was der Film brachte. Sein Titel lautete „Ein Volksgericht im Mittelalter" oder „Die Zeit des Schreckens und des Grauens".

„Ein schmuckes Bürgermädchen sammelt im Walde Pilze und Kräuter in einem Korb. Da faßt sie jemand um die Hüften. Der Raubritter Kuno ist es, der sie schon lange verfolgt. Sie ruft, sie schreit, sie ringt mit ihm — endlich gelingt es ihr, sich loszureißen. Rache schwörend geht der Ritter von dannen.

Auf dem Marktplatz wird die Maid von ihren Muhmen und Basen umringt, die ihr lachend und scherzend die Tagesneuigkeiten mitteilen. Da tritt plötzlich der Ritter vor und klagt sie geheimer Zauberkünste an. Sie ist eine Hexe, ruft er, auf die Maid zeigend. Entsetzt prallen alle zurück, obwohl sie händeringend ihre Unschuld beteuert. Aus allen Häusern und Gassen kommt das Volk gelaufen, die Erregung wird immer größer; vergebens sucht sie zu entfliehen, man reißt sie zurück. — Da tritt ein Dominikanermönch vor und hält das Kreuz über sie, zum Zeichen, daß sie dem geistlichen Gericht verfallen sei. Auf einen Wink des Mönches schleppt man sie fort.

Man hat ein hochnotpeinliches Gericht zusammenberufen: sie soll nach Spruch und Recht gerichtet werden. Mit wollüstigem Grauen sehen Bürger und Bürgerinnen dem grausigen Schauspiel zu. Der Ritter wiederholt seine furchtbare Anklage. Der Mönch hält ihr das Kruzifix vor: bekenne, bekenne! Sie ist zu Tode geängstigt und ruft immer von neuem nein! Nun kommen die Henkersknechte, sie muß Qualen erdulden, unter der Last zentnerschwerer Gewichte. Glühende Zangen zwicken sie — ohnmächtig bricht sie zusammen. Der Ritter liest das Urteil vor, macht kurzen Prozeß mit ihr: das Urteil lautet: Tod auf dem Scheiterhaufen.

Im Kerker erwartet sie ihr Schicksal. Der Ritter naht wieder und buhlt um ihre Liebe, aber mit Abscheu stößt sie ihn von sich. Der Dominikanermönch versucht nochmals, ein Geständnis von ihr zu erlangen; zum zweiten Male kommen die Henkersknechte mit ihren Folterwerkzeugen, aber immer wieder schüttelt sie verneinend das Haupt.

Der Scheiterhaufen ist aufgerichtet, Reisigbündel über Reisigbündel getürmt, in der Mitte der Pfahl, an welchen die Unglückliche gebunden werden soll. Die Henkersknechte schleifen sie heran. Die Bürger und Bürgerinnen folgen in hellen Haufen. Der Richter bricht den Stab über sie. — Die Henker zerren sie auf den Scheiterhaufen und binden sie an den Pfahl; nochmals versucht sie, ihre Unschuld zu beteuern, aber schon schlagen die Flammen höher und höher, sie lecken und züngeln an ihrem Gewand. — Die Unglückliche windet sich unter entsetzlichen Qualen — verkohlt hängt schließlich ihr Leichnam auf dem Scheiterhaufen"[3]).

Der Film nach diesem Entwurf war 175 m lang, dauerte also nur 5—6 Minuten. In diesem Text war demnach alles enthalten, was der

[3]) Aus Hermann Lemke „Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft". Erscheinungsjahr unbekannt, aber vor 1912. Dort finden sich auch einige weitere Angaben über den Beginn des Kunstfilms.

Film zur Darstellung bringen sollte. Er zerfällt in fünf Akte im Anschluß an die übliche Akteinteilung des Bühnendramas. Erste Szene Wald, zweite Szene Marktplatz, dritte Gericht, vierte Kerker, fünfte Marktplatz mit Scheiterhaufen. Jede dieser Szenen bringt eine Fülle von Bewegungsmomenten, aber sie sind nicht in filmgerechter Weise ausgenützt, sondern im Stil des Bühnenszenariums gesehen. Das Szenarium bleibt während des ganzen Bildes unverändert. Die Bewegung wird in den festen Bildrahmen hineingeleitet. Z. B., — im letzten Bild ist das Szenarium der Marktplatz mit dem Scheiterhaufen, — nun wird nicht gezeigt, wie die Henkersknechte das Mädchen aus dem Kerker holen und zur Richtstätte hinschleppen, sondern nur ihre Ankunft am Scheiterhaufen wird dargestellt. Auf ähnliche Weise wird an anderen Stellen niemals die Bewegung selbst, sondern nur ihr Abschluß zum Ausdruck gebracht. Die Gerichtsszene enthält den im Bühnendrama geforderten dramatischen Höhepunkt, aber keinen Höhepunkt in der Bewegung, vielmehr einen Stillstand, in dem nur der Ansager, resp. der Texttitel Gewicht erhält. Schwach ist die Szene im Kerker. Sie bringt nur eine Wiederholung der Vorgänge, die im vorhergehenden Bild gezeigt wurden. Offenbar ist sie in erster Linie wegen der bühnentechnischen Einteilung in fünf Bilder eingeschoben. Die Szene ähnelt insofern dem Akt des Bühnendramas, als der Standort des Photographen, wie schon erwähnt, nicht gewechselt wurde. Das Preisausschreiben der „Internationalen Kinematographen- und Lichteffektgesellschaft" war einer von den verschiedenen damaligen Versuchen, den Film endlich auf eine höhere künstlerische Stufe zu bringen. Die schwülstige Ritterromantik des Inhalts unterscheidet sich allerdings noch wenig von dem damals im Film üblichen. Die Verbesserung erhoffte man durch eine enge Anlehnung an das Vorbild der Bühnendarstellung.

Besonders die Lehrerschaft interessierte sich in steigendem Maße für die Entwicklung des Films. Man kämpfte mit Eifer gegen die Ueberfülle des Kinoschundes. Die „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens" bildete eine Kommission für „lebende Photographien" in Hamburg. Am 17. April 1907 brachte diese ihr Referat heraus, das von sachlichem Ernst getragen war und für den weiteren Kampf der Lehrerschaft maßgeblich wurde. Moralische Bedenken waren die Triebfeder des Kampfes, soweit künstlerische Anregungen gegeben wurden, waren sie von bühnendramatischen Vorstellungen geleitet. In Berlin wurde im Oktober 1907 die kinematographische Reformbewegung gegründet. Sie sollte Lehrer, Schriftsteller, Kinobesitzer und Fabrikanten zusammenfassen und ihre gegenseitigen Wünsche vermitteln. Den in diesen Jahren wie Pilze aus dem Boden schießenden Kinos mit schlechtem Programm wollte die „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung" durch Wanderkinos entgegenwirken, in denen

nur gute Filme, besonders solche mit belehrendem Inhalt, vorgeführt werden sollten. Die Ansicht war weit verbreitet, daß der Spielfilm eine vorübergehende, künstlerisch wertlose Zeiterscheinung sei, und daß der Wert der Kinematographie in den Naturaufnahmen und in sonstigen Lehrfilmen beruhe.

Alle diese Bestrebungen wiesen mit Recht auf die Bedeutung der Kinematographie hin und waren als Zeichen der Anteilnahme für ihre Fortentwicklung wichtig. Aber leider erwiesen sich ihre Reformvorschläge, soweit sie sich mit dem Spielfilm befaßten, meist als zu theoretisch, um alsbald auf fruchtbaren Boden zu fallen. Die Filmproduktion konnte sich nur dann künstlerisch vorwärts entwickeln, wenn sie in allen ihren Teilen gefördert wurde. Besonders die Regie lag damals noch ganz im Argen. Damit, daß man sie auf das Vorbild der Bühnendarstellung hinwies und ihr, wie in dem erwähnten Preisausschreiben, einen in diesem Sinne geformten Entwurf zuwies, war ihr wenig geholfen. Zudem waren die meisten deutschen Filmfirmen nicht groß genug, um sich auf Versuche einlassen zu können. Sie schlossen sich vielmehr ängstlich an die französischen Vorbilder an. Deshalb konnte der neue, bessere Film nur aus der Praxis der großen französischen Filmunternehmen erstehen.

Erster Teil

Der Weg zum literarischen Vorbild

A. Der Tonfilm und die Anfänge des literarischen Films.

Im August 1908 wurde in Berlin die deutsche Mutoskop- und Biographgesellschaft gegründet. In ihrer Ankündigung erklärte sie, daß sie es sich zur Aufgabe gemacht habe, nur erstklassige Bilder zu bringen. Auf der Suche nach dem künstlerisch wertvollen Film war man auf eine Neuerung verfallen, der kurze Zeit viel Bedeutung beigemessen wurde. Es handelt sich um den sogenannten Tonfilm, dessen sich die neugegründete Gesellschaft mit besonderem Eifer annahm. Als ihr erstes Werk brachte sie einen Tonfilm „O kehr zurück!" aus der Oper Undine. Der Film war der erste dieser Gattung in Deutschland. Die Szenerie war genau nach dem Muster der größten Bühnen gestellt. Man sah, wie in der Oper, den mächtigen Wasserfürsten Kühleborn sein melodiöses „O kehr zurück" singend. Dann verschwindet er mit seiner Undine und den Wassergeistern in den Fluten des Sees. Zwei wundervolle Schwäne besiegeln die Weihe und den Frieden dieser Szene. So beschreibt die Kritik[1]) den Film und betont, daß der Erfolg durch die unvergleichliche, packende Natürlichkeit dieses Bildes gesichert sei. Zur Begleitung des Films wurde die Musik der Opernszene durch ein Grammophon wiedergegeben. Das Ganze war also nur eine Kopie des Opernteils mit den modernen technischen Hilfsmitteln des Films und des Sprechapparates. Die Möglichkeit eigener künstlerischer Gestaltung war in dieser Gattung von Filmen nicht gegeben. Was aber noch wichtiger war, im Tonfilm kam keine filmische Bildwirkung zustande, sondern das Bild blieb Theaterdekoration. Daran änderte auch die natürliche Szenerie nichts, die der Film vor der Bühne voraus hatte. Die Wirkung des Films beruht im Reichtum mannigfacher Bildgestaltung. Im Tonfilm aber war, ähnlich wie in der Oper, nicht das Bild die Hauptsache, sondern die begleitende Musik. Von ihr aus vermeinte man, in den Film künstlerisch selbständige Werte einführen zu können. Die Folge davon war, daß das Publikum die Tonfilme sehr bald ablehnte. Nach dem Undinefilm stellte dieselbe Gesellschaft Aufnahmen nach dem Auftrittslied des „Alfio" aus „Cavalleria" und nach dem Terzett „Du reizend, liebes Schätzchen" aus

[1]) Lichtbildbühne, 20. August 1908. (I. Jahrg.)

den „Lustigen Weibern von Windsor" her. Die etwas ältere deutsche Bioskopgesellschaft brachte Szenen aus dem „Mikado" und „Mignon". Die Firma Duske wählte „Rigoletto" und „Troubadour", wozu Platten gespielt wurden, für die Caruso gesungen hatte. Dann merkte man aber bald, daß man mit den Tonfilmen nicht auf dem rechten Wege war. Schon zwei Monate später kamen Parodieen heraus, mit denen die Filmfirmen ihr eigenes künstlerisches Streben lächerlich machten. Es erschien bei der deutschen Bioskopgesellschaft eine Parodie auf „Tannhäuser", eine andere auf „Troubadour". Das Publikum nahm den Tonfilm nicht mehr ernst, deshalb benutzten ihn die Filmfirmen zu komischen Wirkungen. Duske brachte humoristische Szenen aus dem Leben der Großstadt. Die Firma Léon Gaumont wandte sich der Operette zu und brachte Teile aus dem „Fidelen Bauer" als Tonfilme. Ende des Jahres kam man auf den Gedanken, Volkslieder für den Tonfilm zu verwenden. Von dem damals vielgeliebten „Stell auf den Tisch die duftenden Reseden" bis zum „Prinz Eugen" wurde die Volksliteratur zur filmischen Wiedergabe herangezogen. Aber auch diese Gruppe der Tonfilme wollte keinen rechten Anklang finden. Im November 1908 wies Arthur Mellini in der Lichtbildbühne ausdrücklich darauf hin, daß man sich nicht sklavisch an die Bühnendarstellung halten dürfe, wenn man weiter kommen wolle, es sei vielmehr nötig, eigene Wege zu finden.

„Durch das Fehlen der tausendfältig wandelbaren Sprache ist man genötigt, auf alle Uebergänge verzichten zu müssen; die Handlung muß aus wuchtigen Schlägen bestehen, die unmittelbar aufeinander folgen . . . . Handlung und Darstellung auf der Schauspiel- und auf der Licht-Bild-Bühne sind so grundverschieden voneinander, daß sowohl der Bühnenschriftsteller wie auch der Bühnenschauspieler nicht einfach von heute auf morgen zu uns überlaufen kann."

Mellinis Mahnung war berechtigt. Besonders der Tonfilm konnte eine Schlag auf Schlag erfolgende Handlung nicht ertragen, wie er sich überhaupt vom Wesen der Kinematographie, der Lebendigkeit des Bildes entfernte. Die starre, musikalisch gebundene Theaterpose mußte im Film, der nach möglichst ungestörter Illusion der Wirklichkeit strebt, lächerlich wirken. Aber noch war die Zeit des Tonfilms nicht ganz vorüber. Man versuchte, ihn im neuen Jahre dadurch anziehender zu gestalten, daß man die Szene in mehrere Bilder zerlegte. In dieser Art erschien im März 1909 ein Film nach dem „Triumphgesang" aus dem „Propheten" und andere mehr. Lebendiger konnten die Tonfilme durch diese Neuerung kaum werden. Der letzte Versuch, aus dem Tonfilm ein wertvolles Kunstwerk zu entwickeln, bestand darin, daß man ihn zu einer Art Filmoper erweiterte. Während sich der Film bisher auf die Länge einer Grammophonplatte beschränkt hatte, ging man jetzt dazu über, die Begleitmusik auf mehrere Platten zu verteilen. Der Film bestand dann aus mehreren Teilen, zu denen je eine Grammophonplatte gehörte. Es kam in dieser Art eine Filmoper „Christus" heraus, mit

der Musik von Anton Rubinstein. Sie erschien Anfang April bei der „Internationalen Kinematographen- und Lichteffektgesellschaft". Léon Gaumont schuf zur gleichen Zeit einen größer und gehaltvoller angelegten Tonfilm „Der Blinde von Jerusalem". Der letzte Film dieser Art war ein historisches Stück „Der Heldentod der Schillschen Offiziere in Wesel". Er brachte im Oktober 1909 einen für damalige Verhältnisse großen Erfolg, der sich aber aus seinem Inhalt erklärt, nicht aus seinen Eigenschaften als Tonfilm. Daß er ein historischer Film war, verbindet ihn mit der Produktion der folgenden Jahre, in denen geschichtliche Stoffe häufiger zur Verfilmung herangezogen wurden.

Die bedeutendste französische Firma, Pathé Frères, hatte sich niemals ernsthaft auf den Tonfilm eingelassen. Offenbar erschien es ihr aussichtslos, von hier aus den Film zu verbessern. Neben den ersten europäischen Indianerfilmen brachte sie auch zum ersten Male beachtenswerte historische Filme, „Napoleon" und „Die Jungfrau von Orleans", im Mai 1909. Sie gab damit eine Anregung, der man bald allgemein folgte. Man versuchte, sich von falscher Theatralik abzuwenden, nicht mehr die Bühne zu kopieren, sondern seine Stoffe selbst zu suchen. Neben der Geschichte stand dem Film dabei die Literatur zur Verfügung. Im Oktober kam ein Film nach Tolstois „Auferstehung" heraus, der sogar die Tagespresse aufhorchen ließ. Bis dahin war es nicht üblich gewesen, in Zeitungen dem Film Beachtung zu schenken, jetzt bringt die „Vossische Zeitung" eine eingehende Kritik dieses ersten literarischen Films. Das war ein Beweis dafür, daß das Interesse weiterer Kreise für den Film geweckt war. Die Anfänge des literarischen Films regten die Frage nach der künstlerischen Bedeutung des Lichtspiels an.

In dieser Zeit kämpfen zwei Richtungen miteinander, die beide das Lichtspiel reformieren wollen. Die eine glaubt, in der Nachahmung fremder Kunstform das Heil zu finden. Ein besonders bemerkenswerter Versuch in dieser Richtung wird noch in der Filmpantomime „Sumuru" zu besprechen sein. Die andere Richtung ist der Meinung, man müsse die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten des Films entwickeln. Sie schließt sich enger an den unkünstlerischen Durchschnittsfilm damaliger Zeit an als die erste, die mehr von theoretischen Erwägungen geleitet wird. Die Filme, die im Sinne dieser zweiten Richtung hergestellt sind, schließen sich an historische und literarische Stoffe an. Zu ihnen gehören neben den erwähnten geschichtlichen Filmen der Pathé Frères die literarischen Filme „Auferstehung", dann „Kean" nach Alexandre Dumas[2]) im Mai 1910, „Der Totschläger" nach Emile Zola[3]). Aus ihnen wächst der französische Kunstfilm der folgenden Jahre hervor.

[2]) Nordische Film G. m. b. H.
[3]) Pathé Frères.

Mit den ersten literarischen Filmen erwacht das Problem vom Verhältnis der Literaturvorlage zur Verfilmung. Im Juni 1910 erschien ein Film „Don Carlos" nach dem dramatischen Gedicht von Schiller. Damals setzte der Streit um die Frage ein, inwieweit eine Verfilmung literarischer Werke zulässig sei. In dem „Don Carlos"-Film war die Herstellerin, die Firma Lux[4]) mit der Dichtung sehr frei umgegangen. Marquis Posa und Prinzessin Eboli fehlen.

Sogar eine Filmzeitschrift, „Der Kinematograph" war der Ansicht, man treibe mit dem Namen des stillen Poeten ein frivoles Spiel. Dieses Urteil war insofern berechtigt und verständlich, als der „Don Carlos"-Film, der am Anfang der künstlerischen Entwicklung in der Kinematographie entstand, in dieser Hinsicht minderwertig war. Man kam deshalb gar nicht auf den Gedanken, den Film als eine selbständige Formung des Stoffes mit dem literarischen Werk zu vergleichen, sondern man vermeinte seine Aufgabe in einer möglichst treuen Interpretation der Dichtung erschöpft. Da der „Don Carlos"-Film mit seiner Vorlage frei verfuhr, wurde er als eine Entweihung des dichterischen Werkes abgelehnt. Ob er selbst künstlerische Werte enthielt, wurde gar nicht untersucht. Und doch war nur in einer freien Behandlung der Vorlage die Möglichkeit gegeben, selbständige künstlerische Werte zu entwickeln. Damals aber hielt man es noch für ausgeschlossen, daß der Film jemals eine selbständige Kunst werden könne. Nur ein unparteiischer Lehrer äußerte sich damals nach dieser Richtung hin. In einer Entgegnung auf die erste scharfe Kritik im „Lokalanzeiger" wies er am selben Orte darauf hin, daß ein Filmbild nach unseren Klassikern sich stets anders abspielen müsse, als auf der Bühne[5]).

Acht Tage nach der ersten Aufführung des „Carlos" fand unter großem Pomp eine andere Filmaufführung statt, die in bemerkenswertem Gegensatz zu der vorgehenden stand. In den Hallen am Zoologischen Garten in Berlin zeigte man eine Pantomime „Sumuru" als Film. Es war eine Aufnahme der Bühneninszenierung von Max Reinhardt, ein abendfüllendes Stück von zweitausend Meter Länge, wie es damals noch eine große Seltenheit war, zeitlich so lang wie die

---

[4]) Namen der künstlerischen Mitarbeiter werden zu dieser Zeit noch nicht genannt.

Der „Berliner Lokal-Anzeiger" bezeichnet den Film deshalb als „ein armseliges, klägliches Machwerk, ein Schundstück, das etwa den Titel „Die Rache des Großinquisitors" tragen sollte; denn die ganze Handlung besteht aus einer Häufung unmenschlicher und unverständlicher Intrigen, die von dieser einen Person ausgehen. Kein einziges Bild des Schauerstückes hat mit Schillers Drama das Mindeste zu schaffen, aber sein Name muß herhalten, um dem üblen Ding ein „klassisches Relief" zu geben."

[5]) Die beiden erwähnten Kritiken aus dem „Lokalanzeiger" werden in der Lichtbildbühne vom 4. und 11. Juni 1910 zitiert und besprochen.

Bühnenpantomime. Der Film war ein großer Mißerfolg. Das „Berliner Tageblatt" brachte in seiner Kritik eine Reihe richtiger Bemerkungen hierzu:

„Weil die Pantomime stumm ist, haben die Leute gemeint, sie müßten sie nicht erst in eine andere Sprache übersetzen! . . . Wenn sich auf einem der gewöhnlichen Kintoppfilms einer erwürgt, sieht man in titanischer Vergrößerung das zuckende Gesicht und nichts anderes. Warum mußte man, allen perspektivischen Deutlichkeiten zum Trotz, immer ferne Aufnahmen des gesamten Reinhardtschen Bühnenbildes vorführen und nicht manchmal ausgeschnittene Details, die das Wesen der Reinhardtschen Inszenierung doch auch besser charakterisiert hätten? . . . Wir möchten nächstens wieder zur kinematographischen Darstellung eines Bühnenwerkes eingeladen werden. Oder vielmehr zu einer wirklich intelligenten kinematographischen Uebersetzung"[6]).

Es ist derselbe Rat, den anderthalb Jahre früher Artur Mellini gegeben hatte. Aber es war eben leichter, eine fertige Bühneninszenierung mit der Kamera aufzunehmen, als eine filmgerechte Inszenierung zu stellen, wobei man selbständige und bisher noch unbekannte Wege gehen mußte. Es gab noch keine eigentliche Filmregie, man stand noch ganz in den Anfängen und suchte sich über die Ausdrucksmöglichkeiten des Films klar zu werden. Nur so ist es zu erklären, daß man im „Sumuru"-Film zu dem Vorbild der Bühnenpantomime griff. Man glaubte an eine nähere künstlerische Beziehung zwischen Pantomime und Film, da in beiden die Sprache der Gebärde und des Bildes die wesentlichen Träger des Ausdrucks sind. Man übersah aber, daß in der Pantomime die Stummheit eine Abstraktion von der Wirklichkeit bedeutet, die sie ausdrücklich als künstlerisches Moment betont und verwertet. Die wirklichkeitsnahe Filmkunst dagegen kann zwar den Laut des Sprechens nicht geben[7]), aber sie versucht ihn durch seine Bewegung zu ersetzen, so daß eine möglichst ungetrübte Illusion des wirklichen Sprechens erreicht wird. Die Bühnenpantomime wirkte im Film als unfilmische Stilisierung. Der „Sumuru"-Film war die letzte konsequente Kopie einer Bühnenaufführung. Man war stolz darauf gewesen, für diesen Film Max Reinhardt zu gewinnen, man hatte Mühen und Kosten nicht gescheut, als Erfolg hatte man nur die Erkenntnis gewonnen, daß man sich endgültig von dem Vorbild der Bühne befreien müsse, wenn der Film eine eigene künstlerische Bedeutung erlangen sollte.

B. Der französische und der deutsche Kunstfilm von 1910 bis 1912.

Die bisherigen Versuche, den Film künstlerisch zu heben, waren gescheitert. Man hatte den Tonfilm und die Kopie der Bühne als erfolglose Bemühungen aufgeben müssen. Jetzt kamen die entschei-

[6]) Zitiert nach Lichtildbühne vom 11. Juni 1910.

[7]) Die Versuche zur Herstellung eines sprechenden Films haben im Laufe der Zeit zwar technisch brauchbare Erfolge gezeitigt, künstlerisch sind sie bisher nicht über die Bedeutung einer Kuriosität hinausgekommen.

denden Anregungen für die Fortenwicklung des künstlerischen Spielfilms von den großen französischen Firmen. Einige der ersten literarischen und historischen Filme wurden schon genannt. Sie waren die Vorläufer der um die Jahreswende 1910/11 einsetzenden Kunstfilmbewegung. Ihr künstlerischer Wert war noch gering, aber mit ihnen ging man dazu über, Stoffe der Geschichte und der Dichtung zu verfilmen. Darin wurden sie maßgebend für den Kunstfilm der Folgezeit. Ein anderer Vorläufer des Kunstfilms war der sogenannte antike Film, der eine kurze Zeit lang von französischen Firmen gepflegt wurde. Den ersten Versuch in dieser Richtung unternahm Léon Gaumont im Februar 1909. Er schuf einen Film „Les Heures", der eine Reihe wunderschön gestellter Szenen brachte, die aber in ihrer Leblosigkeit wie Reproduktionen künstlerischer Gemälde wirkten, nicht wie ein bewegter Film. Ihr Stoff war die Darstellung griechischer Gedichte. Die Firma Pathé Frères brachte einen Film „Odysseus' Heimkehr" heraus. Die Kritik war des Lobes voll wegen der gutgelungenen Aufnahmen, aber diesem, wie allen anderen Filmen, die ähnliche Themen berührten, fehlte die Bewegung in der Bildwirkung, sie waren starr und schließlich langweilig. Deshalb kam man bald wieder von ihnen ab.

Im Frühjahr 1910 erschienen bei den Pathé Frères die ersten Filme, die gegenüber allem bisherigen ausdrücklich als Kunstfilme bezeichnet wurden. Sie waren von einer kleineren französischen Firma der „Société des films d'art", hergestellt worden und wurden von ihr an die Pathé Frères verkauft. Der erste dieser neuen Filme schloß sich in der Wahl des Motivs nach an die vorangegangenen antiken Filme an, behandelte seinen Stoff aber doch schon nach filmwirksamen Gesichtspunkten. „Phädra", so heißt der Titel des Films, liebt ihren Stiefsohn Hippolytos, wird aber von ihm verschmäht. Aus Rache verleumdet sie ihn bei ihrem Gatten Theseus, Hippolytos habe sie zum Ehebruch verleiten wollen. Darauf verflucht Theseus seinen Sohn und dieser stirbt, als er bei einer Wagenfahrt verunglückt. Als Phädra das erfährt, gesteht sie ihrem Gatten die Schuld. In diesem Film ist schon etwas von dramatischer Bildwirkung zu spüren.

Die nächsten Filme wenden sich der französischen Geschichte zu. Als Thema wählen sie kurze novellistische Begebenheiten, in denen schauspielerische Leistungen wirksam zur Geltung kommen können. Das ist der Unterschied des französischen Kunstfilms von dem Vorangegangenen, daß er sich bemüht, den Stoff filmisch zu gestalten. Man nahm Stoffe von geringem Umfang, um sie szenisch und schauspielerisch gründlich durchformen zu können. Die Länge der damaligen Filme war im allgemeinen noch sehr beschränkt. Während man aber bisher bestrebt gewesen war, in den kurzen Film möglichst viele Dinge hineinzupressen, so daß Bildwirkung und

Gebärdenspiel darüber benachteiligt wurden, wählte man nun Stoffe, die in dem engen Rahmen wirkungsvoll gestaltet werden konnten. Während man in Deutschland noch auf die Filmpantomime „Sumuru" große Hoffnungen setzte, entstand bei der „Société des films d'art" das reizende Filmspiel „Ein geheimes Abenteuer der Königin Maria Antoinette". Ob für diesen Film ein Manuskript verfaßt war, ist nicht bekannt, im allgemeinen begnügte man sich damals mit wenigen schriftlichen Aufzeichnungen des Regisseurs. Oft war auch das nicht einmal vorhanden. Ebensowenig ist bekannt, ob der erwähnte Film irgendwelche literarische Anregungen empfangen hatte. Daß er dem literarischen Film nicht fern stand, bezeugt die Inhaltsangabe. Sie läßt aber auch den guten Blick für das filmisch Wirksame erkennen, mit dem der Stoff behandelt wurde.

„Maria Antoinette langweilt sich inmitten der königlichen Pracht von Versailles. Am Tage des Carnevals begibt sie sich in Begleitung einer Kammerzofe heimlich zum Ball in der Oper. Beide sind maskiert, in ihre Dominos gut eingehüllt, ein wenig zitternd vor Freude und Aufregung, als eine Maske die Königin umfaßt und ihr einen Kuß rauben will. Maria Antoinette antwortet mit einer Ohrfeige. Der sehr bestürzte Herr ruft Schutzleute heran, die ihn als sehr einflußreiche Persönlichkeit erkennen, und befiehlt ihnen, die Damen zur Wache zu führen. Da der Kommissar gerade abwesend ist, werden sie von einem Offizier empfangen und entlarvt. Dieser Offizier gesteht der Königin, als er sie erkennt, seine tiefe Liebe, die er schon lange für sie hegt, und daß er gern bereit sei, für sie zu sterben. Zum Hofe zurückgekehrt, bewahrt die Königin dem Manne, der sie so liebte, ein treues Andenken. — Einige Jahre später besteigt die Königin, als Frau aus dem Volke gekleidet, den Karren, der sie zum Schaffot fahren soll, als eine Bewegung im Volke entsteht. Der Offizier von einst versucht es, sich Zutritt zu der Königin zu verschaffen, um sie zu befreien. Sofort wird er entwaffnet, umgestoßen und erwürgt und stirbt zu den Füßen Maria Antoniettes, die ihn erkannt und verstanden hat. Die Königin trocknet schnell eine Träne und läßt sich zum Tode führen."

Diese kurze Inhaltsangabe, die wörtlich nach dem Katalog zitiert ist[3]) gibt eine Vorstellung von der Beschaffenheit des Films. Eine akademische Einteilung in Szenen, die den Akten der Bühne entsprechen würden, ist nicht vorhanden. Dieser Film hat mit der Bühnendarstellung nichts mehr gemein. Aber man könnte ihn seinem Stoff nach mit einer Novelle vergleichen. In ähnlicher Art entstanden noch einige andere Filme (Cagliostro, ein Film nach der Fabel von der Grille und der Ameise), aber bald ging man zur Verfilmung literarischer Vorlagen über. Zum Teil erhielten diese ersten größeren literarischen Filme schon eine erhebliche Länge, beispielsweise der bereits früher genannte Emile Zola-Film, „Der Totschläger" oder nach Alexandre Dumas „Der Turm von Nesbe", beide bei Pathé Frères. In ihnen versuchte man eine ernsthafte Uebersetzung des literarischen Kunstwerkes in eine Kunst des Lichtspiels. Allerdings bestand für den Film damals und noch weiterhin in der Folgezeit bei

[3]) Hermann Lemke, Das Kino der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Seite 35.

der Benutzung dichterischer Vorbilder eine große Gefahr. Allzu leicht ließ er sich verleiten, die ihm wesensfremde Kunst in ihren eigenen Ausdrucksformen nachzuahmen, weil er sich seiner eigenen Möglichkeiten erst allmählich bewußt werden konnte. Dieser Gefahr fiel der deutsche Film viel häufiger anheim und hat sie, wie gezeigt werden soll, bis weit in die Nachkriegszeit noch nicht ganz überwunden, während der französische Kunstfilm schon damals den Film als eine selbständige Kunst neben jeder anderen zu behaupten strebte. Wenn er in dieser Zeit Dichtungen von Alexandre Dumas, Honoré Balsac, Emile Moreau u. a. als Vorlagen heranzog, so gedachte er sich doch nicht sklavisch an ihre Formung zu binden, sondern sie nur als Vorwurf für ein neues Kunstwerk zu benutzen.

In Deutschland fand die französische Kunstfilmbewegung schnell Eingang. Es dauerte nicht lange, bis die neuen, besseren Filme nachgeahmt wurden. Der erwähnte „Don Carlos"-Film war einer der ersten noch sehr mangelhaften Versuche in dieser Richtung. Bald wurden die Bemühungen ernsthafter. Aber der deutsche literarische Kunstfilm erwies sich als viel stärker von der Literatur abhängig, als es in Frankreich der Fall war. In anderen Ländern machte sich gleichfalls das Streben nach künstlerischer Gestaltung im Film bemerkbar. Es entstanden nordische, italienische, russische[9]) Kunstfilme. Man darf sich jedoch von dem Ergebnis dieser ersten künstlerischen Bemühungen keine übertriebenen Vorstellungen machen. Noch waren Regie und schauspielerische Darstellung recht naiv und lösten sich erst allmählich von der Tradition der Bühne. Neben Max Reinhardt, der in Deutschland den Ambrosiofilm „Roland, der Grenadier" inszenierte, trat der Regisseur Max Mack. Zur gleichen Zeit, im Anfang des Jahres 1911, stellte Urban Gad seine ersten Asta Nielsen--Filme her und begründete damit Asta Nielsens große Ruhmeszeit (der Unionfilm „Der schwarze Traum"). Der amerikanische Film war damals noch wenig beliebt. Am ehesten erklärte man sich mit den Naturaufnahmen einverstanden und darin leisteten die Amerikaner Vorbildliches[10]). Ihre Spielfilme waren schon damals spannend und brachten viele landschaftliche Aufnahmen, z. B. „Das Leben eines Cowboys" oder „Die Tochter des Weichenstellers", beide von der Edisongesellschaft. Als Kunstfilme aber galten sie nicht, denn als Kunstfilm begann man damals nur solche Filme zu bezeichnen, die einen historischen oder literarischen Stoff behandelten. Immerhin ahmte man ihre Methode, die Natur in das Spiel hineinzubeziehen, bald mit Erfolg nach[11]). Für den literarischen Film äußerte sich diese Gewohnheit in der Folgezeit darin, daß der

[9]) bes. Dranghoff, der aber nicht lange produzierte.
[10]) Reise durch den Yellowstonepark, von der Edisongesellschaft.
[11]) Den Anfang machte hierin die Nordische Filmkompanie.

Szenenaufbau gelockert wurde. Man brachte durch die Landschaftsaufnahmen größere Abwechslung in die Bilderfolge, wurde von der gewohnten bühnenmäßigen Inszenierung befreit und konnte die Bewegung mannigfaltiger gestalten und erweitern. Reichtum der Bildwirkung wurde nun auch im europäischen Kunstfilm immer mehr das wesentliche Ziel der filmischen Gestaltung. Dagegen mochte man sich mit der Spannung, die den amerikanischen Filmen bald viele Freunde unter dem einfacheren Publikum erwarb, nicht einverstanden erklären. Denn man empfand sie als unkünstlerisches Wirkungsmittel und ließ sie nur in beschränktem Garde gelten. Spannung liegt im Charakter des Stoffes, und da der literarische Film mit der Kenntnis der dichterischen Vorlage im Publikum rechnete, war der Reiz des Neuen, Unbekannten nicht vorhanden und damit ein Teil der spannenden Wirkung verloren. Man mußte ihn durch interessante künstlerische Gestaltung wettmachen. Die französische Firma Pathé Frères zeigte mit ihrer Verfilmung von Victor Hugos „Les Misérables" unter dem Titel „Mensch unter Menschen" ein feines Verständnis der Eigenart filmischer Wirkung gegenüber der Dichtung[12]). Dieser Film wurde von der Kritik lobend hervorgehoben, und es wurde dabei richtig bemerkt, daß „besonders die Werke Victor Hugos sich wegen ihres Reichtums an abenteuerlichen Vorgängen, an Ueberschwenglichkeiten und auch äußeren Effekten zur Verbildlichung für ein Filmdrama eignen[13]). Gespielt wurde der Film von Berufsschauspielern der besten Pariser Theater.

Besondere Beachtung unter den deutschen Filmfirmen verdient die „Wiener Kunstfilmindustriegesellschaft". Sie begann um die Jahreswende 1911/12 ihre Tätigkeit damit, daß sie sich an den Dichter Arthur Schnitzler wandte, er möge sein Schauspiel „Liebelei" für den Film neu barbeiten. Das war ein bis dahin noch nicht angewandtes Verfahren. Schnitzler erklärte sich bereit, und der Film kam unter Mitwirkung der Schauspieler vom Wiener Burgtheater zustande. Aehnlich verfuhr die Gesellschaft mit dem Einakter „Der Unbekannte" von Dr. Oskar Bendinger. Man wollte auf diese Weise erreichen, daß die literarische Vorlage in künstlerischer Weise für den Film umgearbeitet wurde. Allerdings erhob sich gegen dieses Verfahren bald Bedenken, die Filme der Wiener Kunstfilmindustrie schlugen nicht recht ein. Man hatte bei den Dichtern, die ihre eigenen Werke umarbeiten sollten, vielleicht doch etwas zu viel Verständnis für die Lichtspielkunst vorausgesetzt. Noch waren sich die Filmpraktiker selbst über ihr künstlerisches Wollen kaum im Klaren, wie sollten sie da Laien von dem überzeugen können, was

[12]) Der Film erschien am 30. November 1912.
[13]) Lichtbildbühne November 1912.

der Film brauchte? Später, als man die Grundlagen filmischer Wirkung in den Hauptzügen beherrschte, der Dichter bei der Umgestaltung seines Werkes ihnen entsprechen konnte, erzielte man mit demselben Verfahren gute Erfolge. So hat später Arthur Schnitzler bei der zweiten und dritten Bearbeitung seines Dramas ein immer feineres Verständnis für die Lichtspielkunst entwickelt. Aber damals schlugen die Versuche der Wiener Kunstfilmindustrie fehl. Die besten deutschen Filme des Jahres 1912 benutzten nicht literarische Vorlagen, sondern griffen nach geschichtlichen Themen. Dort konnte der Filmpraktiker ohne Rücksichtnahme auf eine künstlerische Gestaltung der Dichtung schaffen. Es handelte sich um den „Theodor Körner"-Film, der ein treu historisches Bild von den Befreiungskriegen bringen wollte, und um den Film von der Königin Luise. Mit diesen beiden Filmen beginnt im eigentlichen Sinne erst die Zeit des deutschen Kunstfilms. Sie schlugen die erste Bresche in die französische Vorherrschaft auf dem europäischen Filmmarkte.

C. Der Autorenfilm und der literarische Film von 1913/14.

Ein neuer Weg zur selbständigen künstlerischen Gestaltung des Films wurde um die Jahreswende 1912/13 eingeschlagen. Wie früher schon einmal, ging man bei den Reformbestrebungen vom Manuskript aus. Aber jetzt versuchte man, namhafte Schriftsteller und Dichter für den Film zu interessieren, sie sollten künstlerisch wertvolle Manuskripte verfassen. Es handelte sich nicht mehr um eine Bearbeitung dichterischer Werke, sondern um eine Neuschaffung, wobei der Verfasser den künstlerischen Eigenheiten des Films gerecht werden sollte. So entstand der Autorenfilm. Der Gedanke war richtig, nur bestand die Frage, welche Autoren dieser neuartigen Aufgabe gewachsen waren. Interesse für den Film hatten schon früher verschiedene Schriftsteller gezeigt. 1910 hatte sich Hans Heinz Ewers begeistert für die Lichtspielkunst erklärt und ihre künstlerische Bedeutung anerkannt[1]). Arthur Schnitzler hatte selbst die Filmbearbeitung seines Dramas „Liebelei" vorgenommen und bewies damit, daß ihm der Film solcher Mühe wert schien. Jetzt, im Winter 1912, erkannte eine große Anzahl von Dichtern und Schriftstellern die Bedeutung der Kinematographie öffentlich an und erklärte sich bereit, an ihrer künstlerischen Hebung mitzuarbeiten. Es wurde damals ein Lichtspielverlag gegründet, dessen Aufgabe es sein sollte, die Beziehungen dramatischer Autoren zu den Filmfabriken und Kinematographentheatern zu regeln. Bei der Gründung fand eine regelrechte Verbrüderung von Kino und Dichtern statt. Gerhart Hauptmann, Hugo von Hoffmannsthal wollten ihre Muse

[1]) Lichtbildbühne 18. Juni 1910.

diesem neuerschlossenen Gebiete zuwenden[2]). Man beabsichtigte, eine ganz neue Art der Kinodichtung zu schaffen. Max Halbe, Ernst von Wolzogen arbeiteten mit Eifer an solchen neuen Kinodramen. Leider fehlte es überall an der nötigen praktischen Erfahrung. Deshalb sind nur die wenigsten von ihnen dem Film treu geblieben, an ihrer Spitze Hans Heinz Ewers, der sich wie kaum ein zweiter Schriftsteller auf die Eigenart der Kinematographie umstellen konnte.

Seine Bedeutung wird noch an späterer Stelle erwähnt werden. Dagegen konnten Schriftsteller von der Einstellung Wolzogens der Lichtspielkunst beim besten Willen keinen großen Nutzen bringen. Denn er schreibt damals in der Lichtbildbühne[3]):

„Brauchbare Filmdramatiker werden sicherlich nur solche Dichter werden, die spannende Handlungen, packende Situationen zu erfinden und mit ihrer Tendenz das Massen-Empfinden zu treffen wissen. „Die „Weber" könnten also möglicherweise ein packendes Kinodrama abgeben — obwohl auch sie natürlich in solchen stummen zweidimensionalen Zustande ihrer tiefsten Wirkung beraubt würden. Im allgemeinen aber fürchte ich, daß wir uns um die Hebung des Kinos vergeblich bemühen werden."

Er begründete seine Resignation damit, daß die Masse immer das Schlechte vorziehe. Die Redaktion der Lichtbildbühne knüpfte daran die Bemerkung, daß die heutigen Bühnendichter für den Film nichts Brauchbares schaffen könnten,

„denn sie müßten erst umlernen, müßten produzieren lernen, ohne das Wort zu verwenden. Das ist vielleicht möglich, muß aber erst erwiesen werden."

Die Kinopraktiker standen dann auch meist dieser Begeisterung der Dichter und Schriftsteller für den Film etwas skeptisch gegenüber, und die Zukunft zeigte, wie recht sie damit hatten. Man kam wieder auf die Verfilmung geeigneter Literatur zurück, da sich mit den Entwürfen der Dichter vielfach nichts anfangen ließ. Gerade Autoren von besonderem Ruf konnten sich oft nicht auf die Erfordernisse des Films umstellen. Immerhin fanden sich bald einige Schriftsteller, die in dem Abfassen von Manuskripten ihre eigentliche Begabung entwickeln konnten. Als die „Lichtbildbühne" im Juni 1913 ein Sonderheft über das Thema „Kunst und Literatur im Kino" herausgab, konnte Arthur Melleni mit Stolz feststellen:

„Die Außenwelt muß es wissen, daß erste künstlerische und literarische Kräfte freudig in unsern Arbeitskreis eingetreten sind."

---

[2]) Der Filmfachmann betrachtete schon damals die neue Begeisterung mit kritischen Augen. In der Lichtbildbühne vom 23. November heißt es: „Wenn man die dramatische Dichtung des gesprochenen Wortes berauben will, so könnte man ebensogut, Opern ohne Musik aufführen. Die Kinodramatiker müßten also eine neue Art der Kinodichtung schaffen, eine nur für sie selbst neue Art, denn der Film wird sich nur mehr noch technisch steigern. Es kommt dabei heraus, daß sich nicht das Kino der Kunst, sondern, daß sich die Kunst der Kinotechnik nähern."

[3]) 22. November 1912, Lichtbildbühne.

Aber andererseits mußte er erneut betonen,

„daß der Uebertritt der sogenannten berühmten Schriftsteller in unser Heerlager ein zweischneidiges Schwert ist. Nicht jeder Wortkünstler ist ein guter Filmdichter, und wir mahnten bei den Filmfabriken, nicht einfach blindlings jeden berühmten Namen zu uns herüberzuziehen. Wir betonten ausdrücklich, daß nur der ein guter Filmdichter sein kann, der unsere Technik, Ausdrucksmöglichkeiten, die Mängel und Vorzüge der Filmsprache kennt."

In demselben Heft gab Peter von Baer einige nähere Angaben darüber, wie man sich den Filmautor zu denken habe. Er schrieb unter dem Titel „Der Film und wir Dichter":

„Das Mittel durch das der Film nur wirken kann, ist in erster Reihe — das Bild. Es ist das Scenario und, wie ein Dichter nur bühnenwirksame Stücke schreiben kann, wenn er innerlich bühnenmäßig erlebt, so müßte der Filmdichter nur bildmäßig denken . . . Der Filmdichter, der dazu geboren ist, sich filmisch auszudrücken, muß in der ersten Reihe bildhafte Vorgänge erleben, für ihn ist das, was sich zwischen den Akten abspielt, ein wesentliches Bild."

Baer versteht hier unter Akt die bühnenmäßige Einteilung des Films. Sie war erst seit kurzem üblich geworden. Man hatte sie, als die Filme eine größere Länge erreichten, von dem Bühnendrama übernommen. Zu Anfang glaubte man dann auch, es mit etwas ähnlichem zu tun zu haben wie auf der Bühne. In Anlehnung an das Bühnendrama gebrauchte man zu dieser Zeit auch die Bezeichnung Filmdrama, die man später als unrichtig aufgab. Die Praxis lehrte, daß Filmakt und Bühnenakt sich wesentlich unterscheiden. Baer gibt dieser Erkenntnis erst zögernd Raum, und auch in der Folgezeit, bis weit nach dem Weltkriege, behielt man eine Akteinteilung bei. Hatte man sie zuerst nach dem Vorbild der Bühne eingeführt, so hielt man schließlich nur um ihrer technischen Notwendigkeit willen an ihr fest. Es war mit den damaligen Projektionsapparaten noch nicht möglich, so wie heute, wo man gewöhnlich mit zwei Apparaten arbeitet, einen längeren Film ohne Pause abzuspielen. Sobald man aber diese Schwierigkeit behoben hatte, verzichtete man auf eine Einteilung des Films, es sei denn, daß man, um der Ermüdung des Publikums zuvorzukommen, willkürlich einzelne Pausen einschob.

Als man um 1912 herum die Akteinteilung häufiger anzuwenden begann, glaubte man noch, mit gutem Recht die Theatertechnik anwenden zu könnnen, Peter von Baer wies aber schon damals darauf hin, daß gerade das, was sich zwischen den Akten abspielt, für die filmische Darstellung in Frage kommt. Denn das Bühnendrama kennt ein doppeltes Geschehen, einmal die sichtbaren Ereignisse auf der Bühne, dann alles das, was hinter der Bühne geschieht, und nur im Wort Erwähnung findet. Die beiden Handlungsreihen laufen wie zwei Fäden nebeneinander her. Auf diese beiden Reihen verteilen sich die dramatisch gegeneinander strebenden Kräfte. Eine Ballung in Akte ist nur durch diese Parallelität der Geschehnisse auf und hinter der Bühne möglich. Der Film strebt danach, alles

Geschehen sichbar zu machen. Er kennt kein Nebeneinander von Wort und sichtbarem Ereignis. Er kann den Stoff nicht in Akte zusammenfassen, da er niemals beide Fäden der Ereignisfolgen gleichzeitig darstellen kann. Er muß immer von einem zum anderen übergehen. Der Bühnenakt ist nur möglich in der Einheit von Zeit und Raum, und diese wiederum kommt zustande, wenn Wort und Bild gemeinsam wirken. Der Film lebt in der Mannigfaltigkeit von Zeit und Raum, deshalb ist die Form des Bühnenaktes für ihn nicht nur unmöglich, weil ihm das Wort fehlt, sondern auch, weil er seiner wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit, des Reichtums der Bildwirkung, beraubt werden würde. Es bedeutet also eine notwendige Entwicklung, wenn der Film sich in dieser Hinsicht von dem literarischen Vorbild des Bühnendramas befreite. Der unliterarische Film machte damals die Mode der Akteinteilung nur äußerlich mit. Auch Filme, die erzählende Dichtung als Vorlage benutzten, hatten keine Veranlassung, die Einteilung in Akte unnötig beizubehalten, sobald man sie technisch nicht mehr brauchte. Am ersten hielt sie sich dort, wo das bühnendramatische Vorbild der Dichtung darauf hinwies. Denn hier mußte eine vollständige Umarbeitung des Stoffes einsetzen, die mancherlei Schwierigkeiten bereitete. Ergänzend bleibt noch zu sagen, daß man bemüht war, so lange man sich der Akteinteilung bediente, die Geschehnisse des Aktes um einen Höhepunkt zu gruppieren. Auf diese Weise fand die Einteilung wenigstens eine äußere Rechtfertigung, näherte sich innerlich aber nicht der Struktur des Bühnenaktes.

Im Laufe des Jahres 1913 trat eine Sonderung zwischen Autorenfilm und literarischem Film ein. Bis dahin hatte man alles Autorenfilm genannt, was sich auf die Mitarbeit berühmter und bekannter Schriftsteller berufen konnte. Man hatte vielfach damit Sensation machen wollen, und es war nicht darauf angekommen, ob der betreffende Dichter ein neues Werk für den Film verfaßte, oder ob er eine frühere Dichtung mehr oder weniger umarbeitete. Jetzt setzte die Scheidung ein, Autorenfilm ist schließlich jeder Film, weil jeder einen Autor hat und haben muß. Daran änderte die Tatsache nichts, daß hin und wieder Autor und Regisseur ein und dieselbe Person sind. Aber wenn man bisher von einem Autorenfilm sprach, so wollte man seine Beziehung zur Literatur, gegeben durch den literarischen Autor, zum Ausdruck bringen. Doch nur die wenigsten literarischen Autoren hatten sich wirklich ernsthaft um die Lichtspielkunst bemüht. Die Filmpraktiker waren enttäuscht und kamen von der Bezeichnung Autorenfilm, die ein Ausdruck für die besondere Güte des Films sein sollte, ab. Einer von den letzten Filmen, die diesen Namen noch trugen, war ein Traumspiel von Hugo von Hoffmannsthal „Das fremde Mädchen". Er war dabei seinen eigenen Weg gegangen, hatte versucht, ein Drama

des Traumes zu geben und wollte mit seiner Filmdichtung in tief mystische Regionen hinabstoßen[4]). Zum ersten Male wandte sich ein Film von dem gewohnten Realismus ab und gestaltete ein visionäres Erlebnis. Er fand beim Publikum zwar keine rege Anteilnahme, bildete aber den ersten Versuch in einer Richtung, die später von einer ganzen Reihe von Filmen weiter verfolgt wurde. Hoffmannsthal hat das Verdienst, die traumhaft-visionären Eigenschaften des Films entdeckt zu haben. Aber er teilt dieses Verdienst mit Hans Heinz Ewers, dessen ungleich wirkungsvollerer Film „Der Student von Prag" ein ähnliches Ziel verfolgte[5]). Beide Filme erschienen im Juni 1913. Ewers bewies mit seinen Filmstoffen ein außerordentlich feines Verständnis und eine seltene Einfühlungsgabe. Freilich fand er in Paul Wegener einen genialen Interpreten seiner Visionen. Ohne Ewers ist die erste Blütezeit der deutschen Kinematographie nicht zu denken. Seinem Geist entsprangen damals noch eine ganze Reihe fruchtbarer Filmideen[6]). Die Bezeichnung Autorenfilm kam bei diesen Filmen wieder ganz ab. Man empfand den Autor nicht mehr als einen Außenstehenden, sondern als einen Filmkünstler, nicht anders als Regisseur und Operateur auch. Um die Jahreswende 1913/14 erschien der erste Film, an dessen Manuskript neben Willy Haas und Dr. Arthur Rosen Thea von Harbou mitwirkte. Der Grad ihrer Mitwirkung an diesem Film mit dem Titel „Der brennende Acker" läßt sich nicht feststellen, es war jedoch ein ziemlich bedeutendes Filmwerk[7]), und es scheint, daß die Filmautorin, die sich in der Folgezeit einen Namen gemacht hat, auch schon hier entscheidend zu dem Erfolg des Films beigetragen hat. In der Literatur kann man Thea von Harbou allerdings keine ähnliche Bedeutung zumessen wie in der Lichtspielkunst, obwohl ihre Manuskripte als Romane im Druck erschienen sind („Nibelungen", „Spione"). Das spricht nicht gegen die Filmautorin, auch nicht gegen den Film als Kunstwerk, sondern beweist nur wieder, daß Film und Dichtung zwei getrennte Kunstgattungen sind, in denen nur ausnahmsweise ein Künstler mit gleichem Erfolge tätig sein kann. Den literarischen Filmen der Jahre 1913 und 1914 kommt nicht die Bedeutung zu wie den erwähnten Filmen, die sich auf kein literarisches Vorbild berufen konnten. Im April 1913 wurde ein verhältnismäßig guter Film nach Tolstojs „Auferstehung" vorgeführt, der eine lobende Kritik erhielt, weil „es

---

[4]) Düsseldorfer Filmmanufaktur, am 21. Juni 1913, mit Originalmusik von Hans Richard Weinhöppel.

[5]) Deutsche Bioskopgesellschaft, Juni 1913. Die Filmdichtung erwies sich als so wertvoll, daß sie 1926 ein zweites Mal mit Conrad Veidt verfilmt wurde.

[6]) „Die ideale Gattin", „Das Glashaus", „Denn alle Schuld rächt sich auf Erden", „Ein Sommernachtstraum in unserer Zeit" u. a. m.

[7]) Ein Giron-Deulig-Exklusivfilm.

dem Regisseur gelungen war, die Szenenbilder so unzertrennbar aufeinanderfolgen zu lassen, daß der Betrachter dieses illustrierten Romans dieselben künstlerischen Eindrücke empfängt, wie der Leser des Buches". Aber es war doch nicht viel mehr als nur ein „illustrierter Roman"[8]) entstanden, der seine Herkunft von der Literatur nicht verleugnen konnte. Ohne Kenntnis der Dichtung war er nur schwer verständlich und wurde seiner besten Wirkungen beraubt. Etwas besser scheint eine Verfilmung von Richard Voss' „Eva" gewesen zu sein.[9]) Hier war man auf den Gedanken gekommen, als Texttitel Originalstellen aus dem Wortdrama zu verwenden. Man war bei ihrer Wahl sehr vorsichtig vorgegangen und hatte nur solche Textstellen verwandt, die die Bildwirkung nicht sehr stören konnten. Im allgemeinen bestand aber bei diesem Verfahren eine Gefahr, die auch bei dem „Eva"-Film nicht ganz umgangen wurde. Man wurde durch die Wahl von Texten aus der Dichtung leicht verleitet, dem Texttitel eine eigene künstlerische Bedeutung beizumessen, die ihm in der Kunst des bewegten Bildes ebensowenig zukommt wie einem Bildtitel in der Malerei. Der Texttitel hat aber nur die Aufgabe, das Verständnis der Bilderfolgen zu erleichtern, ebenso wie die Bezeichnung eines Gemäldes einen Fingerzeig für seine künstlerische Erfassung bieten will. Wenn ein Texttitel, der der dichterischen Vorlage entnommen ist, dieser Aufgabe gerecht wird, dann ist gegen seine Wahl solange nichts einzuwenden, solange er nicht durch eigene künstlerische Gestaltung (Versform) die Aufmerksamkeit vom Bilde abzieht. Für den Film ist der Texttitel stets nur ein Notbehelf.

Im Januar 1914 machte man das Experiment eines „Kinoweihspieles" nach Richard Wagners „Parsifal". Es handelte sich dabei nicht um eine Kopie des Musikdramas in der Art der Filmpantomime „Sumuru", darüber war man endgültig hinaus, aber den Mut zu einer selbständigen künstlerischen Formung hatten die Filmproduzenten im Angesicht des großen Vorbildes nicht gefunden. Was entstand, war ein klägliches Surrogat.

„Nicht jedem wird es vergönnt sein, in der Oper das Meisterwerk des deutschen Musikheros kennen zu lernen", so schrieb eine damalige Kritik, hier bekommt das „Volk" eine Ahnung davon, ohne daß das Gebotene an das Bayreuther Vermächtnis reicht, aber auch ohne es zu entheiligen".[10])

Wenn man dann erfährt, daß in diesem „Parzival"[11]) die Kernfrage der Sage und der Wagnerschen Gestaltung verändert worden ist — Parzival ist nicht der reine Tor, der die erlösende Frage scheut, um auf langen Irrfahrten vom Trotz in die Demut geführt

[8]) Der Film erschien unter dem Titel „Tragödie einer Gefallenen" bei der Vitaskopgesellschaft.

[9]) Der Film erschien unter der Regie von Curt A. Sark am 22. Mai 1913 (Messters Projektion).

[10]) Lichtbildbühne vom 24. Jan. 1914.

[11]) Die Schreibung des Namens ist nicht nach Wagner gewählt.

zu werden, sondern gleich bei seiner ersten Ankunft auf der Gralsburg wird er der Retter des kranken Amfortas —, dann mag man zweifelhaft werden, ob dieses Versprechen ganz ernst gemeint war. „Parzival" war nicht viel mehr als ein Ausstattungsfilm, wie auch ein noch unbedeutenderer „Tannhäuser"-Film aus dem Jahre vorher, und mußte deshalb auf jede tiefere Problematik verzichten.

Als letzter nennenswertes literarischer Film der Vorkriegszeit sei noch eine zweite Verfilmung von Schnitzlers Drama „Liebelei" erwähnt.[12]) Wieder hatte der Dichter selbst die Umarbeitung vorgenommen.

Er hatte das, „was im Stück nur angedeutet oder hinter die Szene verlegt ist, in wundervoll arangierten und technisch glänzend wiedergegebenen Szenen hinzugefügt. Er hat dieses aus dem Wiener Milieu herausgewachsene Seelengemälde hineingestellt in die nordische Landschaft mit ihren träumerischen alten Winkeln und ihren elegischen Wäldern."[13])

Ob mit dieser Veränderung etwas gewonnen war, bleibt fraglich, da Handlung und Gestalten zu eng mit dem Wiener Leben verknüpft scheinen, als daß sie eine solche Umbildung vertragen könnten. Wichtiger ist aber, wie weit Schnitzler die Form seines Bühnendramas in der Erkenntnis, daß im Film nach Möglichkeit alles bildhaft sprechen soll, aufgelöst hat.

„Was im Theater als außerhalb der Bühne gesehen angenommen wird, ist hier sichtbar, und so wird die Geschichte der beiden Freunde mit ihren Mädchen, von denen der eine, just der, dessen Bekanntschaft ernste edle Gefühle für ihn hegt, wegen einer Liaison mit einer verheirateten Frau sein Leben lassen muß, zur fast greifbaren Tragik."

Von der Auflösung der dramatischen Form bei der Verfilmung war schon die Rede, als von der Bedeutung der Akteinteilung für den Film gesprochen wurde. Je mehr die Erkenntnis Raum gewann, daß der Reichtum der Lichtspielkunst in der Mannigfaltigkeit ihrer Bildwirkung beruht, desto weiter löste man die dramatische Vorlage in kleine Einzelszenen, Ganzaufnahmen, Details und Großaufnahmen auf. Nicht nur der Akt wurde damit gesprengt, sondern auch die einzelne Szene des Bühnendramas. Von der Form der Vorlage wurde möglichst wenig übernommen, die Handlung verwandelte sich in einen Ablauf zeitlich einförmig nacheinander gegliederter Ereignisse. Der „Liebelei"-Film brachte in der Entwicklung dieser Erkenntnis einen gewissen Abschluß, Schnitzler ging in der Auflösung der dramatischen Form konsequenter und damit filmgerechter vor als etwa der Manuskriptverfasser des Films „Eva". In dieser Hinsicht war seine Behandlung der dramatischen Vorlage für die Folgezeit vorbildlich. Trotzdem dauerte es noch lange, bis diese Erkenntnis sich allgemein Bahn gebrochen hatte. Immer wieder ließ man sich aus falscher Rücksichtnahme auf die Form der Dichtung dazu verleiten, mehr von ihr in den Film zu übernehmen als ihm gut tun konnte.

[12]) Der Film erschien im Februar 1914 bei der Nordischen Film-Cop.
[13]) L.-B.-B., 21. Febr. 1914 u. 7. März.

D. Die Bedeutung der Kinoreformbewegung für den literarischen Film.

Im Oktober 1913 hatte die Firma Pathé Frères eine Verfilmung von Emile Zolas Roman „Germinal" mit Henry Krauß in der Titelrolle geschaffen, die nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland einen großen Erfolg brachte. Die Firma hatte mit der Wahl ihres Stoffes einen guten Griff getan und bewies ihr Verständnis in der Frage, was dem Film aus den Stoffen der Literatur nützen kann und was nicht. Nun scheint es, daß die bekanntesten französischen Dichtungen sich von Natur aus für eine Verfilmung besser eignen, als etwa deutsche Dichtungen von demselben künstlerischen Wert. Aber abgesehen davon, die französischen Filmfirmen gingen schon damals weniger von dem Gesichtpunkt aus, welche Dichtung kann durch ihre eigene künstlerische Bedeutung einen Einfluß auf den Kunstwert des betreffenden Films ausüben, als vielmehr von dem, ist der Stoff der Dichtung bildmäßig vorteilhaft gestaltbar oder nicht. Sie wählten die Vorlage nicht nach ihrem eigenen Wert, sondern nach ihrem Wert für den Film. Eine Dichtung, die reich an bildhafter Gestaltung ist, erfordert weniger Umformungen als eine andere, deren Wert mehr in der gedanklichen Durchbildung liegt. Zolas Roman „Germinal" brauchte nur wenige Veränderungen, wurde wohl nur gekürzt, die Verfilmung konnte also mit Pietät vor dem dichterischen Kunstwerk vorgenommen werden. Wollte man aber beispielsweise einen „Iphigenie"-Film schaffen, dann wäre ein Vergleich mit Goethes Dichtung nicht angebracht. Es ist ferner bemerkenswert, daß ein Zolafilm diesen großen Erfolg brachte. In den Jahren 1913/14 gewann die Erkenntnis Raum, daß der Film eine stärkere Bindung zur Wirklichkeit besitzt, als viele andere Künste. Der durchschnittliche Spielfilm ohne künstlerische Absichten war immer realistisch gewesen. Er wollte photographierte Wirklichkeit vortäuschen und wurde von seinem Publikum als solche genossen. Der amerikanische Film bekannte sich fast ausschließlich zur Realistik, wenn er anderes versuchte, erlebte er meistens große Fehlschläge.[1]) Nun wählte auch der europäische Kunstfilm häufiger Stoffe, die der Wirklichkeit des Tages nahe standen und die Illusion wirklichen Geschehens dem Betrachter übermitteln konnten. So kam er im literarischen Film zur realistischen Dichtung. Verfilmte man in Frankreich Zola, so wählte man in Deutschland Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann.[2]) Besonders Zolas Werke waren dankbare

[1]) Siehe Seite 44.

[2]) Im August 1921 schreibt die „Lichtbildbühne": „Ebenso wie bereits Faust und Hamlet im Kino zur Vorführung gelangten, so machten sich jetzt die Amerikaner daran, den Parzival kinematographisch zu verwerten. Die Szenerie soll nach dem Bayreuther Vorbild ausgestattet werden, um eine möglichst getreue Nachbildung der Uraufführung des Parzival im Kino geben zu können. Natürlich wird die begleitende Musik . . . der Wagnerschen Partitur entnommen sein."

Filmstoffe. Er sieht die Details seiner dichterischen Geschehnisse gewissermaßen mit den Augen eines Filmregisseurs. „Deshalb schrie ein Stoff, wie der „Germinal", förmlich nach Verfilmung."

Das Problem des literarischen Films, des Verhältnisses der Literatur zu ihrer Verfilmung war aber schon damals in der Hauptsache auf Deutschland beschränkt. Das französische Publikum genoß den Film unkritischer und fragte nicht danach, ob vielleicht das literarische Vorbild unter der Verfilmung gelitten haben könnte. Zudem verlor die französische Filmindustrie seit 1914 und in der Nachkriegszeit immer mehr an Bedeutung. In Deutschland aber mußten die Filmfabrikanten mit einem literarisch gebildeten Publikum rechnen, das jeder Verfilmung skeptisch gegenüber stand. Seit 1912 hatte wieder eine stärkere Bewegung von Nichtfachleuten eingesetzt, die auf den Film bessernd und reformierend einwirken wollte. Ganz hatte die Kritik am Film, besonders an seinen verderblichen Auswüchsen in moralischer Hinsicht, seit den ersten theoretischen Besserungsversuchen in den Anfangsjahren 1907/08 nie geschwiegen. Auch jetzt waren es in erster Linie ethische Bedenken, die im März 1912 zur Gründung eines „Vereins für Schul- und Volkslichtspiele" führten. Zur gleichen Zeit, als dieser Verein in Königsberg seine Tätigkeit begann, setzte in Stuttgart eine ähnliche Bewegung ein, die strengere Prüfung der Filme auf ihren künstlerischen und moralischen Wert hin forderte. Desgleichen trat man auf dem 59. Katholikentag, Mitte August des Jahres in Aachen, mit großem Ernst den Gefahren entgegen, die manche Filme für das Volk und besonders für die Jugend bedeuteten. Ein äußerst rühriger Vertreter der Kinoreformbewegung wurde der Professor Dr. Karl Brunner, der in Vorträgen und Schriften, oft mit starken Uebertreibungen und geringer Kenntnis dessen, was der Film schon damals an Wertvollem geleistet hatte, gegen die Kinoseuche vorging. Goethebund, Bühnenverein und Bühnenschriftsteller auf der einen Seite, Hans Heinz Evers, Dr. Ernst Heilborn u. a. auf der anderen Seite stritten hitzig um den Wert des Spielfilms. Professor Dr. Conrad Lange schrieb einen Artikel über „Die Kunst des Kinomatographen" in der[4]) „Rheinisch-Westfälischen Zeitung".[5]) Seiner Behauptung, das Kino sei nicht nur ethisch, sondern auch ästhetisch minderwertig, trat Edi Meinhardt entgegen. Zwar war die Kritik der Kinoreformbewegung in der Hauptsache von moralischen Gesichtspunkten geleitet, aber sie gewann doch einen gewissen Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des Spielfilms. In ihren theoretischen Auseinandersetzungen rollte sie immer wieder das Problem des literarischen Films auf. Denn sie glaubte, das Heil

---

[3]) Gerhart Hauptmanns Roman „Atlantis" wurde im Jan. 1914 verfilmt, Sudermanns „Geschichte der stillen Mühle" im Dez. desselben Jahres.

[5]) R. W. Z. vom 13. Juli.

des Films, sein Aufstieg zur Kunst, wenn er überhaupt möglich sei, könne nur dann kommen, wenn er sich zum Dienst an der Literatur entschlösse. Sein Verhältnis zur Dichtung müsse sich ähnlich gestalten wie das Verhältnis des Theaters zur dramatischen Dichtung. Aus sich heraus könne das Lichtspiel nicht künstlerisch wirken, nur als Illustrationskunst für einen Roman etwa gewänne es Bedeutung. So wurde im literarischen Film das Gewicht von dem Film weg, auf die Literatur hin verschoben. Die ästhetische Kritik der Reformbewegung ging, ob bewußt oder unbewußt, von einer Gegenüberstellung von Literatur und Film aus. Deshalb stand für sie der literarische Film im Mittelpunkt des Interesses. Ihr tatsächlicher Einfluß auf die Filmproduktion läßt sich zwar nicht feststellen, aber es ist auffällig, daß in Deutschland bis heute das Problem des literarischen Films noch nicht ganz überwunden ist. Denn es entstehen immer noch Filme, die in Rücksichtnahme auf das literarische Vorbild ihre eigenen künstlerischen Möglichkeiten vernachlässigen. Ihre Zahl hat im Laufe der Nachkriegsjahre immer mehr abgenommen, aber der Einfluß des dichterischen Vorbildes ist noch in Ludwig Bergers „Meister von Nürnberg" zum Schaden des Films spürbar.[6])

Die Kinoreformbewegung gab dem Ausdruck, was der literarisch gebildete Teil des deutschen Publikums über die Aufgaben des Films damals dachte. Die deutsche Filmindustrie mußte mit ihren literarischen Filmen besonders vorsichtig verfahren, wollte sie sich dieses Publikum zum Freunde gewinnen. Im Laufe der Kriegsjahre stieg die Bedeutung der Kinoreformbewegung, und noch in den Nachkriegsjahren, bis etwa 1923, mußte man mit ihr rechnen. Ihre Wünsche waren zwar für die Filmproduktion nie maßgebend, aber man sah sich genötigt, auf sie Rücksicht zu nehmen. So kam es, daß noch viele literarische Filme entstanden, die sich von der dichterischen Formung des Stoffes nicht befreien konnten. Ferner steckte wohl auch dem deutschen Filmpraktiker eine gewisse Ehrfurcht vor dem dichterischen Kunstwerk im Blute, die ihn vor umfangreicheren Veränderungen an dem literarischen Vorbild zurückschrecken ließ. Der Zweifel am Kunstwert des Films, der in der Kinoreformbewegung lebte, wurde deshalb weniger durch literarische Filme von künstlerischem Wert beseitigt, als durch unliterarische Filme, bei deren Formung der Lichtspielkünstler ungehemmt schaffen konnte. Trotzdem setzte seit 1914 das Bestreben ein, auch im literarischen Film selbständig zu gestalten. Arthur Schnitzlers zweite Bearbeitung des Dramas „Liebelei" stand am Anfang dieser Versuche. Bei dem beklagenswerten Mangel an eigenen fruchtbaren Ideen war die Lichtspielkunst seit ihrer Befreiung von dem Vorbild der Bühne auf die Anregungen aus der Literatur angewiesen und wird es möglicherweise noch lange bleiben, aber in dem Augenblick, in dem sie er-

[6]) 5. September 1927.

kannte, daß sie mehr sei als nur eine Illustrationskunst, und diesen Zeitpunkt kann man um 1914 ansetzen, mußte sie den Kampf um Selbständigkeit in der künstlerischen Gestaltung eröffnen. Von 1914 an entstehen immer häufiger Filme, die Anspruch auf Gleichberechtigung neben der dichterischen Gestaltung des Stoffes erheben. Die Kriegszeit, besonders aber die erste Zeit nach dem Kriege, charakterisiert ein Pendeln der deutschen Filmproduktion zwischen Filmen, die sich von der Form des literarischen Vorbildes befreien, und anderen, die in ihrer Gestaltung von ihm abhängig bleiben.

Zweiter Teil

Die Loslösung von dem literarischen Vorbild

A. Der deutsche literarische Film der Kriegszeit.

In der Filmproduktion berühren sich wirtschaftliche und künstlerische Fragen. Die Herstellung eines Films ist nicht nur eine künstlerische Gestaltung, sondern daneben auch ein Geschäftsunternehmen. Um sich zu lohnen, braucht jeder Film den Zuspruch eines großen Publikums. Er ist gezwungen, auf die Wünsche des Publikums Rücksicht zu nehmen. Während der Kriegszeit war der deutsche Film fast vollständig von der Weltproduktion abgeschlossen. Ausländische Filme, besonders solche der Feindmächte, wurden, falls sie dennoch auf Umwegen eingeführt werden konnten, vom Publikum boykottiert. Zwischen deutscher Filmproduktion und deutschem Publikum kam es zu einer engen Wechselbeziehung. Der vor dem Kriege beginnende Internationalismus des Films wurde unterbrochen. Auf diese Weise war es möglich, daß sich Anfänge einer ausgesprochen deutschen Lichtspielkunst entwickeln konnten, die gegenüber der Filmproduktion anderer Länder gewisse Eigenarten aufwies. Allerdings hemmten auf der anderen Seite die wirtschaftlichen Schwierigkeiten diese Entwicklung, so daß sie erst in der Nachkriegszeit greifbare Gestalt gewann. Dann aber bewahrte der deutsche Film seine Eigenart, bis er der Invasion amerikanischer Filme Schritt für Schritt weichen mußte. Der französische Film verlor schon während des Krieges vor dem übermächtigen amerikanischen Konkurrenten an Bedeutung. In Deutschland spielte er nach dem Kriege keine beachtenswerte Rolle mehr. Daß der deutsche Film sich auch nach dem Kriege solange gegenüber den Amerikanern halten konnte, hatte zum Teil wirtschaftliche Gründe, lag aber mehr noch daran, daß das deutsche Publikum

die amerikanischen Erzeugnisse zuerst ziemlich einstimmig ablehnte und nur allmählich Geschmack an ihnen gewann.

Die ersten Ansätze einer deutschen Lichtspielkunst kann man schon in den Jahren 1912 bis 14 feststellen. Unschwer erkennt man unter den damaligen Filmen drei Gruppen, die nun in der Kriegszeit eine schärfere Prägung erfahren. Sie stellen drei verschiedene Richtungen künstlerischen Wollens dar. Von der ersten Gruppe war bei der Verfilmung von Zolas „Germinal" durch die Pathé Frères die Rede. Dieser französische Film zeigt besser noch als deutsche Filme ähnlicher Art, z. B. der „Atlantis"-Film nach Gerhart Hauptmann, daß der Film eine wesentliche Wirkung aus seiner Wirklichkeitsnähe erzielen kann. Diese Filme erstreben den Eindruck realen Geschehens in den Ereignissen, die sie zur Darstellung bringen. Soweit sie literarisch sind, bevorzugen sie Stoffe der naturalistischen Dichter oder wenden sich an die Literatur der Tagesromane. Sie unterscheiden sich in der Wahl ihrer Themen nur wenig von dem unkünstlerischen Durchschnittsfilm. Sehr oft geben sie Ereignisse aus dem Leben des Tages wieder. In Deutschland empfand man einen solchen naiven Realismus als unkünstlerisch. Deshalb kam man im Laufe des Krieges immer mehr von ihnen ab. Während der Kriegszeit wurden mehrere Werke von Hermann Sudermann verfilmt. Der Dezember 1914 brachte einen Film nach seiner Jugendnovelle „Die Geschichte der stillen Mühle". Manuskript und Regie lagen in den Händen Richard Oswalds, der sich in der folgenden Zeit öfter literarischen Stoffen zuwandte. Wenige Monate später erschien die erste Verfilmung vom „Katzensteg"[1]). Der Eindruck war sehr stark, obwohl sich im Jahre 1915 eine gewisse Abneigung gegen literarische Filme, besonders in Kreisen der Filmfachleute bemerkbar machte. Die Kritik lobte an der Regie von Max Mack das zarte Einfühlungsvermögen, mit dem er ohne große Veränderungen im Ablauf der Handlung die Dichtung in den Film übersetzte.

„Der mitempfindende Regisseur, der den schildernden Worten des erzählenden Romanschriftstellers und dem Faden seiner Geschehnisse vermittels der Kinokurbel folgte, brach genau wie der Erzähler plötzlich mit der realen Handlungswiedergabe ab und wurde zum zart empfindenden Dichter und Seher, wenn es galt, Stimmungen zu malen, die gerade im Landschaftshintergrund lagen."[2])

Max Mack hatte sich also eng an sein Vorbild angeschlossen und besonderen Wert auf den Stimmungsgehalt gelegt. Das unterscheidet diese erste Verfilmung des Romans von einer zweiten durch Gerhard Lamprecht aus dem Jahre 1927. Lamprecht betonte stärker die sozialen und kulturellen Elemente des Romans und näherte sich mehr dem realistischen Charakter der Dichtung. Seine Regie ist von dem Realismus amerikanischer Filme beeinmlußt. Max Mack dagegen

[1]) Unionfilm, April 1915.
[2]) Lichtbildbühne vom 1. Mai 1915.

besaß eine romantische Einstellung zu dem geschichtlichen Stoff. Das letzte bedeutendere Werk unter den realistischen Filmen dieser Zeit war eine Verfilmung von Bernhard Kellermanns „Tunnel". Sie entstand zugleich mit dem „Katzensteg"-Film. Durch einen unerschöpflichen Reichtum an kraftvollen Bildwirkungen kam dieser Roman einer Verfilmung weitgehend entgegen.

Die Wucht des dramatischen Aufbaues der Handlung in dem Roman ist in dem Film nicht einen Moment verloren gegangen. Ja, man kann sogar behaupten, daß stellenweise die eindringliche Sprache des Films noch plastischer und monumentaler die Geschehnisse schildert, wie die erzählende Feder des Romanverfassers.[3])

Im Januar 1917 erschien ein Film nach Hermann Sudermanns Drama „Stein unter Steinen". Aber noch besser als beim „Katzensteg"-Film erkennt man hier, daß die Verfilmung einer naturalistischen Dichtung nicht notwendigerweise zu einem Film von realistischer Wirkung zu führen braucht. Der „Tunnel"-Film blieb der damals letzte Versuch in dieser Richtung.

Die zweite Gruppe von Filmen kann man als die „visionär-phantastische" bezeichnen. Dabei muß aber gesagt werden, daß diese Einteilung nicht bewußt vor sich ging, sondern die Gruppen entwickelten sich unter mannigfachen Uebergängen, ohne daß der Filmkünstler es beabsichtigte. Viele Filme stehen zwischen den Gruppen, und man kann im Zweifel darüber sein, ob man z. B. den „Katzensteg"-Film zu den realistischen Filmen rechnen soll, während der „Tunnel"-Film seine Zugehörigkeit zu dieser Gruppe deutlich zeigt. Der erste Versuch eines visionär-phantastischen Filmes war Hugo von Hoffmannsthals Traumspiel „Das fremde Mädchen" im Jahre 1913. Jetzt, Anfang des Jahres 1915, entstand der berühmte Film „Golem". Er stand in keiner Beziehung zu dem Roman von Hans Heinz Ewers. Hier schuf Paul Wegener eine

„Filmpantomimik, die nicht durch die Sprechbühne und nicht durch die Feder des Schriftstellers, sondern einzig und allein nur durch die plastische, stumme Wiedergabe im Film zur packenden, glaubwürdigen Handlung dem Menschen übermittelt werden kann.[4])

Es scheint, als ob sich der Film hier einen Weg zu seiner eigenen künstlerischen Bestimmung zu bahnen suchte. Ein Jahr später kam ein Film „Hoffmanns Erzählungen" heraus.[5]) Richard Oswald hatte sich in richtiger Erkenntnis, daß der Film einer freien Phantastik Raum geben müsse, nicht an den Inhalt der Spieloper gehalten. Immerhin war es doch nicht vorteilhaft, sich literarischer Vorbilder zu bedienen, wenn man diese neue Richtung des visionär-phantastischen Films ernsthaft fördern wollte. Hier war Neuland zu ent-

[3]) Lichtbildbühne am 17. April 1915.

[4]) Lichtbildbühne, 16. Januar 1915.

[5]) Der Film erschien im Januar 1916 mit dem Untertitel „Des Dichters Liebeslied". Das Manuskript stammte von Fritz Friedmann-Fredrich. Lothar Stark-Film.

decken, und selbst E. T. A. Hoffmann konnte nur Anreger, nicht Führer dahin sein. Schon der nächste Film dieser Art „Das Haus des Yoghi"[6]) ist deshalb wieder unliterarisch.

„Das Thema führt in die verborgendsten Geheimnisse der Natur, das rätselhafte Haus des Yoghi wird zum Schauplatz wildentfesselter Leidenschaften und atemberaubender Kämpfe, umweht von einem geheimnisvollen Grauen."

In ähnlicher Weise schuf Paul Wegener seinen vorzüglichen Märchenfilm „Der Rattenfänger von Hameln". Hier wie dort, und ebenso in allen „expressionistischen" Filmen der Folgezeit hat man sich nur ausnahmsweise eines literarischen Vorbildes bedient.[7]) Die Bezeichnung „expressionistisch" wurde seit dem großen Erfolg des „Dr. Caligari"-Films[8]) allgemein üblich, man kann sie aber schon für einige vorangegangenen visionär-phantastischen Filme anwenden.

In den Filmen der zweiten Gruppe hat die Befreiung von der Literatur später ihren Höhepunkt erreicht. Die dritte Gruppe war am stärksten an die Literatur gebunden. Man kann sie als die romantisch-poetischen Filme bezeichnen. Hier machte sich der Einfluß der Kinoreformbewegung geltend. Während die realistischen Filme in den Kriegsjahren ihre künstlerische Bedeutung verloren, die Gruppe der visionär-phantastischen Filme weder in der Kriegszeit noch später sehr umfangreich war, entstand jetzt eine Fülle von romantisch-poetischen Filmen. Sie betonten ausdrücklich ihre Beziehung zur Literatur und zur Geschichte und machten sich vielfach zum Diener des dichterischen Kunstwerks. Deshalb führten sie oft zu einem Mißerfolg. Ein besonders deutliches Beispiel dafür war die Verfilmung von Hebbels Dichtung „Mutter und Kind" durch Dr. Oberländer.[9]) Hebbel denkt nicht bildhaft genug, als daß seine Werke einer Filmwirkung entgegenkämen. Deshalb konnte der Bearbeiter des Manuskripts, Heinrich Lautensack, aus dem Epos keine wirklich fesselnde Bildhandlung entwickeln. Dagegen tat Friedrich Zelnik einen guten Griff mit der Verfilmung von Carl Hauptmanns Novelle „Franz Papyls Jugend" aus der Sammlung „Nächte". Carl Hauptmann selbst arbeitete zu diesem Zweck die Erzählung in ein vieraktiges Filmdrama um und gab ihm den Titel „Sturmflut". Am Stoff wurde nur wenig geändert — der Held wird zum Schluß seiner reichbewegten Jugend nicht Jurist sondern Arzt. Er gab eine Fülle reizvoller schauspielerischer und regietechnischer Aufgaben und bewies „daß es dem rollenden Bild wohl möglich ist, Menschenschicksale, Daseinskonflikte in all ihren tragischen Einzelfällen so wiederzugeben, wie es der Dichter imstande ist, der durch die Macht und die Schönheit seiner Sprache wirkt."[10])

[6]) 8. Juli 1916, Unionfilm.
[7]) Z. B. Georg Kaisers Drama „Von Morgen bis Mitternacht". September 1920, Ilagfilm.
[8]) Erschien 1920.
[9]) 2. November 1916, Lloydfilmgesellschaft.
[10]) Lichtbildbühne, 19. Juli 1917.

Der Oktober 1917 brachte einen Film nach Scheffels bekanntem Roman „Eckehard", ein ausgesprochen romantisch-poetisches Filmspiel, zu dem Franz Meißner und Richard Wilde das Manuskript schrieben. Filmkünstlerisch besaß der Film keine Bedeutung, er war nicht mehr als eine langweilige Illustration des Romans. Auch ein anderer Scheffelfilm, „Der Trompeter von Säkkingen", blieb von seinem dichterischen Vorbild abhängig. Bei der Herstellung dieser Filme hatte man sich von den pädagogischen Wünschen der Kinoreformer beeinflussen lassen, und auch eine Kritik in der „Lichtbildbühne" über den „Trompeter von Säkkingen" zeigt, wie weit man sich in den Dienst an der Literatur begeben hatte.[13]) Dort wird etwas allzu kühn behauptet, dieser Film sei ein Werk,

„das den höchsten Maßstab einer strengen Kritik vertragen kann und das Scheffels Dichtung nicht nur nicht Gewalt antut, sondern ihre poetischen Werte noch entschieden betont und heraushebt".

An diesen letztgenannten Filmen ist besonders bemerkenswert, daß sie größeren Wert auf den poetischen Gehalt legen und romantische Empfindungen wecken wollen. In vielen Filmen der ersten Nachkriegszeit kommt dieses Streben noch deutlicher zum Ausdruck.

Die erwähnte Gruppeneinteilung ist nur einer von verschiedenen Gesichtspunkten, unter denen man die Lichtspielkunst dieser Jahre betrachten kann. Es hat keinen Zweck, sich für die Folgezeit nach ihr zu richten, da für den literarischen Film der nächsten Jahre nur die letztgenannte Gruppe der poetisch-romantischen Filme in Frage kommt, die auch als die im engeren Sinne literarische bezeichnet werden kann. Denn diese Filme halten sich bewußt mehr oder weniger in Abhängigkeit von ihrem dichterischen Vorbild. Daneben gestalten sie auch geschichtliche Stoffe, meistens aber im Anschluß an eine Dichtung über das gleiche Thema. Die Filme dieser Art werden allmählich von realistischen Filmen abgelöst, wie sie Amerika bevorzugt, Filmen, die irgendwelchen Vorlagen freier gegenüberstehen. Daneben entstehen in den Jahren bis 1923 einige visionär-phantastischen Filme, die zwar künstlerisch von großer Bedeutung sind, aber fast ausnahmslos keine Beziehung zur Literatur haben.

B. Der literarische Film von 1918 bis 1922. Das Pendeln zwischen Anlehnung an die Vorlage und freier Behandlung.

Das Jahr 1919 brachte neben halben Erfolgen der „Rose Bernd"[11]) und Strindbergs „Rausch" ein vollständigen Mißerfolg für den literarischen Film in der Verfilmung von Wedekinds „König Nicolo".[2])

„Der Geist des Dramas, das die oft behandelte Geschichte vom inneren Königtum so unverfälscht Wedekindsch und neuartig gestaltet, mußte im Lichtbild unerschlossen bleiben. Wer Wedekind schon kennt, den ergriff

[11]) 3. August 1918.

[1]) Gerhart Hauptmann hatte selbst das Manuskript hergestellt.

[2]) Okt. 1919, s. Lichtbildbühne I., Nov. 1919. Lunafilm.

das Spiel auch im Kino noch immerhin. Niemals aber wird man den Massen den Dichter Wedekind durch den Film nahe bringen können. Man würde einen der einzigartigsten Künstler, Gestalter und Denker unserer Zeit hemmungslos verfälschen und verflachen. Was in Wedekind Kino ist, das kann man sich auch woandersher besorgen."

Ein Film, den man nur dann mit Genuß betrachten kann, wenn man seine literarische Vorlage kennt, ist weiter nichts als eine Bildillustration zur Dichtung. Wedekinds Dichtungen in den Film zu übertragen, war ein Unding, das zeigte sich auch an einer Verfilmung vom „Liebestrank" im Herbst desselben Jahres.[3]) Wollte man einen wirklich guten Film herstellen, dann hätte man von der dichterischen Gestaltung nur wenig unverändert übernehmen dürfen. Dann wäre es aber sinnlos gewesen, die Dichtung überhaupt zu verfilmen. Wedekind war aber in der Ausgestaltung seiner Stoffe nicht bildmäßig vorgegangen, so mußten Filme nach seinen Werken Mißerfolge werden. Daß man sie für eine Verfilmung wählte, zeigt, wie wenig die Hersteller der Filme von filmischen Gesichtspunkten ausgingen, wie sehr sie sich vielmehr von literarischen Vorstellungen leiten ließen. Im übrigen war das Jahr 1919 arm an erwähnenswerten literarischen Filmen. Daß ein Film nach Lessings „Emilia Galotti" keinen großen Erfolg bringen konnte, war vorauszusehen[4]), aber auch ein anderer Film nach Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde" befriedigte nicht[5]), obwohl der Stoff eine Menge reizvoller Bildwirkungen bieten konnte. Noch mehr fällt es auf, daß der Roman „Alraune" von Hans Heinz Ewers nur einen durchschnittlichen Film abgab.[6]) Das konnte nicht am Stoff liegen, da doch derselbe Roman 1928 Vorwurf für einen erfolgreichen Film wurde. Das hatte seinen Grund nicht zum wenigsten darin, daß man sich scheute, bei der Verfilmung größere Veränderungen vorzunehmen.

Die Folgen des Krieges machten sich auch in den nächsten Jahren bemerkbar, die steigende Inflation hemmte die Produktivität. Zu größeren Filmwerken konnte man sich in Deutschland nur mühsam aufraffen. Im Jahre 1920 kamen nur drei literarische Filme von Bedeutung heraus. Einmal der Maximfilm „Die Brüder Karamasoff", der in der Umformung des breit angelegten Romans eine große dramaturgische Leistung darstellte. Die bedeutendsten Schauspieler (Emil Jannings, Werner Krauß) wirkten mit[7]).

„Die Einzeldarstellungen klangen zusammen in einen großen feierlich schaurigen Akkord. Leichtsinn und Hochherzigkeit, Weltlust und Gottbeseeltheit, Gemeinheit, Laster und Leid fluten in sieben Akten vorbei."

---

[3]) November 1919.

[4]) Febr. 1919.

[5]) Amboßfilm, April 1919, mit dem Titel „Leben und Tod", unter der Regie Alexander Moissi.

[6]) Lunafilm, Januar 1919.

[7]) u. [8]) Kritik aus der Lichtbildbühne vom 24. April 1920.

Es war nicht leicht, in diesem Film etwas von dem Grundgehalt, der Grundstimmung der Dichtung wiederzugeben. Aber es scheint in einem für deutsche Künstler verhältnismäßig hohen Grade gelungen zu sein, sich in den russischen Geist einzufühlen. Man hatte mit Recht den Stoff der Handlung auf einen Bruchteil gekürzt, hier aber versucht, den Kern der Dichtung neu zu gestalten, etwas vom Geiste Dostojewskis in den Film hineinzutragen. Die zweite wertvolle Verfilmung des Jahres 1920 versuchte sich an Karl Gutzkows „Uriel Acosta"[8]), der in letzter Zeit[9]) durch das Moskauer jüdische Theater auch für die Bühne wiedergewonnen wurde. Das Drama wirkte im Film stärker, als zu vermuten war, und bewies damit,

„daß auch das Laufbild, ohne gegen seinen Grundsatz der nie abreißenden äußeren Handlung zu verstoßen, innere Werte zu verkünden und zu vermitteln vermag".

Einen wesentlichen Anteil am Erfolge des Films trugen die Verfasser des Manuskriptes, Max Jungk und Julius Urgiß, die auch in der Folgezeit manche gute Bearbeitung dichterischer Vorlagen lieferten. Sie werden noch verschiedenlich Erwähnung finden müssen. Die übrigen literarischen Filme des Jahres waren meist bedeutungslos. Nur einer verdient noch besondere Beachtung. Es ist eine Verfilmung von Georg Kaisers Drama „Von Morgens bis Mitternacht". Rudolf Kurtz bringt diesen Film in seinem Buch „Expressionismus und Film"[10]) in näheren Zusammenhang mit der Folge visionär-phantastischer Filme, die den künstlerisch wertvollsten Teil in der Produktion des Jahres 1920 darstellen. Es waren mit dieser einen Ausnahme keine Filme mit literarischen Vorlagen, und auch später ist nur noch im Jahre 1923 eine einzige Verfilmung in diesem Stil, Dostojewskis „Raskolnikow", zu erwähnen. Leider stand der künstlerischen Bedeutung dieser sogenannten „expressionistischen" Filme kein entsprechender Erfolg gegenüber. Zwar „Das Kabinett des Doktor Caligari" erweckte bei seinem Erscheinen stürmische Begeisterung. Die Lichtspielkunst schien ihrer Vollendung nahe zu sein. Auch das Ausland erkannte die künstlerische Ueberlegenheit dieses Filmwerkes an. Der visionär-phantastische Stil der Filmkunst erreichte in ihm seinen Höhepunkt. Aber nach ihm kamen die Enttäuschungen. Denn keiner der Filme, die in ihrer künstlerischen Gestaltung ihm nachfolgten, konnte sich im Erfolg mit ihm messen. Rudolf Kurtz begründet den Niedergang des „expressionistischen" Films damit, daß innerhalb der visionär-phantastischen Bildgestaltung der Mensch als Teil der Bildwirkung doch immer real und unvisionär bleiben muß. Zwischen der Architektur des Bildes und den menschlichen Gestalten öffnet sich eine Kluft des Mißverhältnisses, ganz gleich, ob die Bildgestaltung mehr räumlich oder mehr malerisch

[9]) 1928 in Berlin.
[10]) Rudolf Kurtz, Expressionismus und Film, Berlin 1926.

gedacht war. Ueber die einzelnen Filme dieser Art gibt Kurtz viele wertvolle Angaben. Sicher ist, daß Georg Kaisers Drama in hohem Grade für eine visionär-phantastische Verfilmung in Frage kam. Das Manuskript hatten Herbert Juttke und Karl Heinz Martin verfaßt. Dieser führte auch die radikal expressionistische Regie.[4]) Der Film ist jedoch in Deutschland nicht aufgeführt worden.
„In Japan soll er Erfolg gehabt haben."

Der zweite literarische Film in expressionistischer Bildgestaltung, eine Verfilmung von Dostojewskis „Raskolnikow", erschien erst drei Jahre später, im Herbt 1923, unter der Regie Robert Wienes. Rudolf Kurtz sagt darüber:

„Dostojewskis Roman kommt extremer Formgebung sehr entgegen. Menschen, die am Rande des Geheimnisses leben, Menschen, deren Wachsein von Traum und Sehnsucht dirigiert wird, Wahnsinnige, Epileptiker, Fanatiker — das sind die geistigen Formen, die leicht in expressionistischer Gestaltung, in der dem konstruktiven Denken entsprungene Unwirklichkeit ihre anschauliche Erfüllung finden . . . Wiene hebt die großen Führungslinien des Romans heraus, er nuanciert die Figuren härter in ihrer Eigenheit.[5])

Auch dieser Film hat die auf ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllt, Das Bestreben, visionäre Bildideen zu gestalten, hat zwar mit diesen Filmen nicht sein Ende gefunden, aber soweit es sich in der Folgezeit geäußert hat, geschah es nur in einzelnen Szenengruppen, sonst wirklichkeitszugewandter Filme. Auf diese Weise erhielt zwar die ganze Handlung einen gewissen Grad von Unwirklichkeit[6]), aber das Traumhaft-Visionäre wird mehr gefühlt, als tatsächlich gesehen. Es spricht in der Hauptsache aus den darstellenden Menschen, nicht so sehr aus der architektonischen Bildgestaltung. Einen interessanten Film brachte 1928 Robert Reinert mit dem „Geheimnisvollen Spiegel".[7]) Soweit das Spiel sich im Phantastischen bewegte, waren die Gestalten der Menschen durch Puppen ersetzt. Das Mißverhältnis zwischen Bildarchitektur und Darsteller wurde dadurch aufgehoben. Aber auch in diesem Film waren die visionär-phantastischen Szenen nur als kurze, geheimnisvolle Zwischenspiele gedacht. So wichtig die expressionistischen Filme als künstlerische Aeußerung gewesen sind, so haben sie doch keine Bedeutung für die Entwicklung der Lichtspielkunst gehabt.

Im Anfang des Jahres 1921 entstand unter der Regie Paul Lenis ein „Fiesko"film, der gegenüber der dichterischen Vorlage eine größere Selbständigkeit behauptete. Die Kritik[8]) lobte an dem Regisseur, daß er einen „Fiesko" geschaffen habe,

---

[4]) Ilagfilm, Sept. 1920.
[5]) Kurtz, Seite 70, 75.
[6]) „Svengali", „Alraune", beide mit Paul Wegener.
[7]) Ufafilm unter der Regie von Carl Hoffmann und Professor Teschner.
[8]) „Lichtbildbühne" Februar 1921.

„der Bildfolge, nichts als Bildfolge ist, und dessen Sprache der Rhythmus von Linien, von Lichtern und Schatten, von weichen und harten Tönen ist. Das ist die Sprache des Films, die mit der Macht des Kunstwerks an Herzen und Sinne rührt."

Zwei Monate später kam ein Werk des Autors und Regisseurs Buchowetzki heraus, ein „Danton", der sich an die Geschichte, dann aber auch an Büchner und Romain Rolland anlehnte.[9]) Im übrigen war auch dieses Jahr arm an wertvollen literarischen Filmen. Erwähnt sei an deutschen literarischen Verfilmungen nur noch der „Dummkopf" nach Ludwig Fuldas Lustspiel, ein Film, der viel feinen Humor und starken menschlichen Gehalt aufwies.[10]) Es erschienen einige namhafte nordische Filme. Victor Sjoström schuf eine Verfilmung von Grillparzers Novelle „Das Geheimnis des Klosters" und benutzte dann Selma Lagerlöfs Roman „Jerusalem" zu einem Film „Die Karin von Ingmarshof". Die Erzählungen Selma Lagerlöfs wurden dann beliebte Filmvorlagen, bald entstanden mehrere gute Filmwerke nach ihren Novellen.[11]) Auch eine Verfilmung von Björn Björnsons Novelle „Ueber den hohen Bergen" erschien in diesem Jahre. Die nordischen Filme wurden damals sehr gern gesehen. Sie besaßen eine schöne Photographie, eine gemessene, groß angelegte Gebärdensprache der Schauspieler und wundervolle Naturaufnahmen. Schon in der Vorkriegszeit hatte die nordische Filmindustrie von den Amerikanern gelernt, der Landschaft eine größere Bedeutung im Spielfilm beizumessen. Jetzt entsanden dort Filme, deren höchster Reiz in ihren Naturaufnahmen lag. In Deutschland ahmte man diese Eigenschaft z. B. in dem Eichendorff-Film „Aus dem Leben eines Taugenichts" nach, einem der schönsten poetisch-romantischen Filme der Nachkriegszeit. Die Bearbeitung des Manuskriptes stammte von Walter Supper und Julius Sternheim. Es war ein liebenswürdiger Biedermeierfilm, reich an Grazie, Geist und Stimmungsgehalt.[12])

Der beste Film des Jahres war aber bezeichnenderweise unliterarisch. Fritz Lang brachte sein erstes großes Filmwerk, „Der müde Tod", heraus. Es war der erste einer Reihe von Filmen, in denen Fritz Lang seine Regiebegabung bewies. Seine Filme gehören in dieser Hinsicht zu dem besten, was die Lichtspielkunst bis heute geschaffen hat. Bereits der Film „Der müde Tod", zu dem er selbst das Manuskript verfaßt hatte, war ein Ereignis. Man schrieb damals begeistert:

„Die ihr an die Zukunft des Kinos glaubt, seht euch dieses Lichtspiel an! Die ihr dem Kino mißtraut, seht es euch erst recht an — aber laßt alle Bühnenweisheit, laßt die hamburgische Dramaturgie und den Laokoon hübsch zu Hause, denn ihr seid bei einer neuen Muse zu Gaste.[13])

---

[9]) Siehe „Lichtbildbühne" vom 7. Mai 1921.
[10]) Januar 1921.
[11]) „Dunungen", „Herrn Arnes Schatz", beide Mitte des Jahres 1921.
[12]) Mai 1921, Regie Carl Froelich, Deklafilm.
[13]) „Lichtbildbühne" 1921, 7. Mai.

Vor diesem Film mußte auch die Kritik der Kinoreformbewegung schweigen, die an der Durchschnittsproduktion oft nur zu berechtigt war. Hier war selbständiges künstlerisches Wollen, und es hatte keinen Zweck, einen solchen Film an dem Vorbild von Bühne und Literatur korrigieren zu wollen. Während des Krieges hatte die Reformbewegung besonders in Stettin[14]) an Boden gewonnen, aber schon damals hatte man in Kreisen der Filmpraxis darüber geklagt, daß die Bewegung zu theoretisch sei. „Wir können diese Bewegung nur mit Freude begrüßen, vermissen aber gar zu sehr die Mitarbeit von Fachleuten, mit deren Zuziehung die so wichtige Frage zweifellos schneller gefördert werden dürfte."[15]) Nach dem Kriege hatte Professor Dr. Konrad Lange sein Buch „Das Kino in Gegenwart und Zukunft" herausgegeben, das die letzte größere Arbeit darstellt, die von der Kinoreformbewegung geleistet wurde.[16]) In den folgenden Jahren schlief sie allmählich ein. Ihren Zweck hatte sie erfüllt, es gab nun eine Lichtspielkunst. Allerdings, die schlechten Filme hatte man ebensowenig beseitigen können wie den Schund als Begleiterscheinung anderer Künste, aber Filme, wie „Der müde Tod" von Fritz Lang besaßen einen künstlerischen Wert, der den Vergleich mit Werken anderer Künste nicht mehr zu scheuen brauchte. Und es war kein literarischer Film, der diesen Erfolg brachte, sondern ein Werk, das unabhängig von jeder anderen künstlerischen Gestaltung entstanden war.

In den Jahren 1921 und 1922 erschienen die Folgen des „Friderikus Rex"-Films, der seine große Beliebtheit zum großen Teil dem vaterländischen Stoffe verdankte. Er war nach dem viel gelesenen Roman von Walter von Molo gedreht, der auch am Manuskript mitarbeitete. Die künstlerische Bedeutung des Films steht hinter seinem Erfolg zurück, manches mußte die gute historische Ausstattung ersetzen. Der Anfang des Jahres 1922 brachte eine Verfilmung von Strindbergs Einakter „Fräulein Julie". Die Regie, das Zusammenspiel der Schauspieler, Asta Nielsen in der Hauptrolle, ließen nichts zu wünschen übrig. Und doch mußte selbst der Filmfachmann eingestehen, dass der Film künstlerisch nicht befriedige. Da alles andere keine Mängel aufwies, konnte nur das Manuskript schuld sein, so glaubte man, und machte seine Verfasser, Max Jungk und Julius Urgiss für den geringen Erfolg des Films verantwortlich.

„Etwas leichter machten es sich schon die Bearbeiter des Manuskripts, die einfach die kurze Vorgeschichte des Dramas zu einer drei Akte des Films umfassenden wirksamen Handlung ausbauten, um erst in den letzten beiden Filmakten das eigentliche Strindberg-Drama zu geben. Wenn man schon an die Verfilmung dieses fast ausschließlich psychologischen — und kompli-

[14]) Dr. Erwin Ackerknecht, „Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege", Berlin, 1918.
[15]) „Lichtbildbühne", 22. September 1917.
[16]) Erschien Stuttgart 1920.

ziert psychologischen — Dramas schritt, hätte man auch den kompromißlosen Mut zu diesem Wagnis aufbringen müssen, um so mehr, als die inneren Ausdrucksmöglichkeiten des Films, mit einer Schauspielerin wie Asta Nielsen, schier unbegrenzt sind."[17])

Aber es ist die Frage, ob ein solcher Mut, das Strindberg-Drama zu geben, wie es auf der Bühne dargestellt wird, den Film wirklich gebessert hätte. Höchstwahrscheinlich wäre das Gegenteil eingetreten, und man kann den Verfassern des Manuskript keinen Vorwurf daraus machen, daß sie durch Auflösung der Vorgeschichte in eigene Filmakte versuchten, die Bildwirkung nach Möglichkeit zu bereichern. Tatsächlich liegt der Misserfolg wohl darin, daß das Strindbergsche Drama jeder Verfilmung Schwierigkeiten bieten wird. Die psychologische Wortdichtung entspricht nicht der visuellen Phantasie, will man sie in die Sprache des Films übertragen, dann muß man auf die Ausgestaltung verzichten, die der Dichter dem Stoff gab. Was für den Film dann übrig bleibt, ist nicht mehr als der Inhalt, den er nach seinen künstlerischen Absichten selbständig durchbilden muß. Und nicht jeder Stoff ist reich genug an bildwirksamen Elementen. Ebenso wie bei den erwähnten Wedekind-Filmen aus dem Jahre 1920 hätte es einer vom dichterischen Vorbild unabhängigen Gestaltung des Stoffes bedurft, wenn aus dem Drama ein wirkungsvoller Film hervorgehen sollte. Dann hätte es sich aber nicht mehr um einen literarischen Film gehandelt, sondern um eine Neuschöpfung. Anläßlich der Verfilmung von Strindbergs „Fräulein Julie" schrieb Emil Severing im „Kino-Matograph"[18]):

„Natürlich hat man die Verfilmung Strindbergs falsch angefangen. Das Verkehrte herrscht in der Welt —, der Film spricht nicht, deshalb verfilmte man Dramen Strindbergs, die nur aus Gesprächen bestehen. Wie hätte Strindberg gewettert, wenn er die Verfilmung von „Fräulein Julie" erlebt! Er schreibt im Vorwort „Weg mit den konventionellen fünf Akten" und gibt den einen Akt, auf den es ankommt. Was tut der Film? Er macht aus Strindbergs einzigartigem Einakter fünf Akte. Als Uebersetzer Strindbergs habe ich sofort protestiert, sobald ich in den Zeitungen las, daß Dramen des Dichters verfilmt werden sollten. Ich habe denn auch erreicht, daß die Erben Strindbergs keine weiteren Dramen als „Fräulein Julie", „Kameraden", „Rausch" vergaben."

Im weiteren rät er dazu, Strindbergs Novellen zu verfilmen, dort könnte der Film die größten Entdeckungen machen. Die Dramen waren nicht gewählt worden, weil sie gute Filmstoffe abzugeben versprachen, sondern sie in der Literatur einen Namen hatten. Sie bewiesen, wie wenig der Film noch seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten kannte, wie leicht er sich noch von literarischen Urteilen beeinflussen ließ. Aehnlich wie dem Film nach „Fräulein Julie" ging es einem anderen nach Max Halbes Drama „Strom".[19]) Die Manuskriptverfasser waren bei beiden die gleichen. Auch hier

[17]) 4. Februar 1922, „Lichtbildbühne".
[18]) 6. August 1922.
[19]) Siehe „Lichtbildbühne", 8. April 1922.

war es nicht so recht gelungen, aus der Dichtung ein filmisch gut gesehenes Manuskript herauszuholen, die Handlung blieb unklar und verworren. Man war in dem Bestreben, dem Gang der Handlung, so wie ihn Halbe für die Bühne gezeichnet hatte, nach Möglichkeit zu folgen, zu weit gegangen. Gerade die Bühnendichtung erfordert aber eine umfangreichere Veränderung, wenn sie verfilmt werden soll, als etwa der Roman. Der Film braucht eine zeitlich klare Nacheinanderordnung der Geschehnisse. Der Bühnendichter ist aber an eine solche Reihenfolge nur gebunden, soweit sich die Ereignisse auf der Bühne abspielen, im übrigen läßt er von ihnen dann berichten, wenn es für das Verständnis der dramatischen Entwicklung erforderlich ist. Vorgeschichte und alle Geschehnisse hinter der Bühne werden auf diese Weise in die Bühnenhandlung eingeschoben. Folgt der Film dem Dichter in dieser Hinsicht, dann wird der Ablauf der Handlung unklar und unverständlich. Denn er kann alles, was auf der Bühne erzählt wird, nur in der Bildhandlung wiedergeben. Halbe läßt, während die Handlung bereits vorwärts schreitet, davon erzählen, wie allmählich der Haß in dem jüngsten der drei Brüder gewachsen ist, und auf der Bühne erscheint nur die letzte Phase dieser Entwicklung und die schließliche Katastrophe. Der Film muß die gesamte Vorgeschichte an den Anfang stellen und alles andere in zeitlich getreuer Reihenfolge aneinanderfügen. Nur selten ist es bisher gelungen, von dieser Regel mit Erfolg abzuweichen.[20]) In dem Film „Fräulein Julie" ebenso wie in dem Max-Halbe-Film mußten die Verfasser des Manuskripts die Form des Bühnendramas zerstören, seine Vorgeschichte in eigene Filmakte auflösen, um eine verständliche Filmhandlung zu schaffen. Trotzdem waren die Verfasser nicht weit genug gegangen, so daß die Handlung des Films „Strom" nicht klar genug wurde. Er wäre erfolglos geblieben, wenn die gute Regie nicht den Stimmungsgehalt dieser Tragödie der Dumpfheit vorzüglich getroffen hätte.

Ein wirkungsvolleres Objekt für die Verfilmung wurde Norbert Jacques Zeitungsromon „Dr. Mabuse, der Spieler". Er war einer der ersten Romane der „Berliner Illustrierten Zeitung", die dazu benutzten. Später entwickelte sich die Sitte, die dort erscheinenden Romane zu verfilmen, soweit, daß manche von ihnen bereits mehr für den Film als für den Leser geschrieben scheinen. („Die Sache mit Schorrsiegel", „Aepfelchen, wohin rollst du?".) Das Manuskript zum „Dr. Mabuse" schrieb Thea von Harbou, die Regie führte Fritz

[20]) Der Film „Blutsbrüderschaft" aus dem Jahre 1926 setzte z. B. mit dem Schluß der Handlung ein und begann dann ganz von Anfang an zu erzählen, wie es zu dem Schluß kam. Man kann diesen Aufbau aber nicht mit dem eines Bühnendramas vergleichen. Es sollte Spannung erweckt werden, indem zuerst ein unerklärliches Ereignis gezeigt wurde, dann brachte der ganze übrige Film die Erklärung, die treue Liebe der drei Brüder zueinander von Kindheit an, der Raub des falschen Diamanten usw.

Lang,[21]) der damit seinen zweiten großen Erfolg errang. Wie im „Müden Tod" gestaltete er auch hier einen großen Bildgedanken in selbständiger Form.

„Es ist der Film der Zeit, der aus den Fugen geratenen Zeit, die Herren- und Verbrechertum, oft kaum noch unterscheidbar, durcheinanderwirbelt, die von Begierden und Spekulationen fiebrisch geschüttelt, von Narkotiken entnervt, von Schlagworten, Aberglauben und Okkultismus genarrt, dennoch zugleich die kaltblütigsten Herzen, die machtvollsten Energien, die originellsten Hirne, die vollendetsten Mechanismen gebiert. Die Vitalität, die Impulse, das eigenste Gepräge dieser Zeit ist in dem Filmwerk „Dr. Mabuse" eingefangen, der atemlos Handlung an Handlung reihend, an Stelle des ‚Untertan', des Prototyps von einst, den ‚Spieler', den Typus von heute setzt."[22])

Fritz Lang meinte es ernst mit diesem Film, ernster als die literarische Vorlage vermuten liess. Sie war für ihn nicht mehr als nur eine Anregung, er hätte sie auch von anderer Seite empfangen können. In vielem war der „Dr. Mabuse" ein Vorläufer seines letzten Filmwerks „Spione", das in genialer Weise eine andere Grundstimmung der Nachkriegszeit einzufangen suchte.[23])

Aus den literarischen Filmen der Jahre 1918 bis 1922 trat die Erkenntnis immer deutlicher zutage, daß der künstlerische Wert eines Films nicht vom Wert seiner dichterischen Vorlage abhängig ist. Namhafte Dichtungen gaben oft nur den Stoff zu einem mittelmäßigen Film ab. Und auch der Reklamewert, der bei der Verfilmung eines bekannten Werkes das Publikum anlocken sollte, konnte den künstlerischen Mißerfolg nicht wettmachen. War man gezwungen, viele Veränderungen an dem literarischen Vorbild vorzunehmen, dann enttäuschte man den literarisch gebildeten Teil des Publikums, den man gerade durch die Verfilmung gewinnen wollte. Nahm man die notwendigen Veränderungen nicht vor, dann entstand ein schlechter Film. Es galt also, an einer Dichtung von vornherein ihre filmische Brauchbarkeit zu erkennen, und ob ein guter Film danach nicht eine vollständige Neugestaltung nötig machte. Es hatte nur dann Zweck, ein literarisches Werk zu verfilmen, wenn es in allem Wesentlichen und in vielen Einzelheiten in die Sprache des Films übernommen werden konnte. Danach hatte sich die Wahl der Vorlage zu richten.

C. Der Weg zum literarischen Großfilm. 1922 bis 1924.

Im Herbst 1922 brachte der Regisseur Richard Oswald einen Film „Lucrezia Borgia" heraus, zu dem er selbst das Manuskript verfaßt hatte. Er war bei der Gestaltung des Stoffes historischen Quellen, z. B. den Tagebuchaufzeichnungen des Bischofs Burcardus, nachgegangen, hatte aber auch Gregorius und den Roman Harry Scheffs herangezogen. Daß er mit seinen Vorlagen frei umging, ergibt sich

[21]) Deklafilm, März 1922.
[22]) „Lichtbildbühne", 29. April 1922.
[23]) Ufafilm, März 1928, Manuskript: Thea von Harbou.

schon daraus, daß er sich nicht auf eine einzige beschränkte. Der Stoff war seiner Anlage nach für eine Verfilmung sehr geeignet, und Oswald holte mit seinem bewährten Regietalent eine Menge filmisch gut gesehener Momente heraus. Seine Stärke lag mehr in der malerischen als in der dramatischen Bildgestaltung, und sie kam hier voll zur Geltung. Trotzdem war der Film eine Enttäuschung. Schuld daran war das Manuskript, das nicht straff genug aufgebaut war. Die Handlung brachte eine Fülle unmotivierter Einzelheiten und verlor dabei die Reihe der für das Verständnis unbedingt nötigen Ereignisse aus den Augen. Oswald hatte sich von dem Reichtum, den der geschichtliche Stoff bot, verleiten lassen, mehr in den Film hineinzubringen als für ihn gut war. Was ihm in der Regie von Vorteil war, sein Blick für die filmisch wertvollen Details, wurde ihm im Manuskript, das Konzentration und Beschränkung fordert, zum Verhängnis. Der Film ist in dieser Hinsicht gegenüber dem Roman, besonders gegenüber dem geschichtlichen benachteiligt. Denn dieser läuft bei weitem nicht so sehr Gefahr, sich in der Ueberfülle verschiedener Einzelheiten zu verlieren. Er kann über weite Strecken hin von Ereignisreihen berichten, die unverbunden nebeneinander herlaufen, ehe er sie schliesslich zusammenführt. Der Film dagegen muß sich auf einige wenige, klar zueinander in Beziehung stehende Reihen von Geschehnissen beschränken, wenn er nicht ermüden und verwirren will. Er ist technisch auf eine bestimmte Länge, etwa 2200 bis 3000 m, also auf eine Spieldauer von einer Stunde bis höchstens eindreiviertel Stunden angewiesen, da ein längerer Film die Aufmerksamkeit des Publikums überanstrengt. Zwar kann ein größerer Stoff in zwei und mehr Filme zerlegt werden, aber dann muß wieder jeder Film in sich klar und verständlich sein. Die weitangelegte Komposition des Romans ist dem Film verschlossen. Deshalb ist es Aufgabe des Manuskriptverfassers, aus der Fülle der Einzelheiten die wesentlichen und am stärksten bildwirksamen Ereignisse und Ereignisketten herauszunehmen und ihnen eine möglichst weite bildliche Entfaltung zu geben.

In den Filmen der letztbesprochenen Zeit hatten sich häufiger Mängel des Manuskripts gezeigt, deshalb sei an dieser Stelle zusammenfassend einiges über seine Bedeutung und Eigenart gesagt. Das Manuskript hat als solches mit der Literatur nichts gemein. Es ist nicht etwa einer Dichtung gleichzusetzen, denn es hat keinen eigenen literarischen Wert, sondern ist unter allen Umständen nur immer eine Vorarbeit für den zu schaffenden Roman, selbst dann, wenn es getrennt von ihm im Druck erscheint. Seine Bedeutung liegt nicht im Wort, sondern darin, daß aus dem Wort bildhafte Gestaltung werde. Deshalb ist ein Manuskript nie danach zu beurteilen, wie seine Sprache auf den Leser wirkt, sondern inwieweit es im Regisseur die visuelle Phantasie fruchtbar anregt. Daß manche Manuskripte

beim Lesen trotzdem einen direkten Genuß vermitteln[1]), ist eine Begleiterscheinung, die ihren Wert als Vorarbeit für den Film nicht bestimmt. Irgendeine Regel, wie ein Filmmanuskript aussehen müsse, gibt es nicht.[2]) Seit dem Kriege waren ausgearbeitete Manuskripte üblich geworden, während man sich bis dahin mit kürzeren Uebersichten begnügt hatte. Sie wurden mit der Zeit immer ausführlicher und brachten schliesslich genaue Angaben über jede einzelne Szene. Unter den ausgeführten Manuskripten, wie sie um 1922 bereits allgemein die Regel waren, kann man zwei Arten unterscheiden. Die einen wollen dem Regisseur in der Hauptsache ein technisches Hilfsmittel sein. Der Verfasser hat die Bildidee klar vor Augen und gibt eine eingehende Beschreibung, wie jede einzelne Szene zu drehen sei. Die Darstellung ist trocken und im Wesentlichen auf die technische Ausführung bedacht. Sie verliert sich leicht in Nebensächlichkeiten, und der Regisseur läuft Gefahr, die Bildeinheit des Films bei der Gestaltung der einzelnen Szenen aus dem Auge zu lassen. In Amerika ist es Sitte geworden, besonders in letzter Zeit, den Regisseur auf die gewissenhafte Durchführung des Manuskripts zu verpflichten. In Deutschland lässt man ihm meistens grössere künstlerische Freiheit, was dem Film oft zum Vorteil dient. Soweit ein Regisseur sein Manuskript selbst verfasst, wird er ausschliesslich Wert auf die technische Ausführlichkeit legen. Den Bildgedanken trägt er in sich, braucht ihn nicht erst in Worte zu fassen, und für die künstlerische Einheitlichkeit des Films ist es sicher wertvoll, wenn Manuskript und Regie von einem Künstler stammen. Es gibt aber noch andere Manuskripte, die nicht so großen Wert auf technische Ausführlichkeit legen, sondern die ihre Aufgabe darin sehen, den Bildgedanken möglichst eindrucksvoll auf den Regisseur zu übermitteln. Sie suchen, ähnlich wie Dichtungen, die bildhafte Phantasie des Regisseurs anzuregen und behandeln erst in zweiter Linie die technischen Einzelheiten. Der Laie begnügt sich im allgemeinen damit, einer Filmfirma einen ihm wirkungsvoll erscheinenden Bildgedanken zuzusenden, und wenn er sich als geeignet erweist, muß der angestellte Dramaturg der Firma daraus ein brauchbares Manuskript fertigen. Das geschieht gewöhnlich nach bewährten Regeln, und es entsteht in den meisten Fällen ein künstlerisch belangloser Durchschnittsfilm. Viele literarische Filme entstehen auf dieselbe Art, und es ist kein Wunder, daß sie enttäuschen, wenn auf die Bearbeitung des Manuskripts zu wenig Mühe verwandt wurde. Die Umgestaltung der dichterischen Vorlage liegt nicht in der Regie, sondern im Manuskript, und die meisten Fehlgriffe wurden hier gemacht.

---

[1]) Beispielsweise Carl Mayers Manuskript zum Film „Der letzte Mann" wirkt fast durchgehend wie eine dichterische Gestaltung bildhafter Vorgänge.

[2]) Siehe Dr. Kurt Mühsam, „Film und Kino", Dessau 1927, Seite 68 ff.

Der Verfasser soll in Worten die bildhafte Gestaltung des Films vorzeichnen. Er muß demnach das dichterische Wort seiner selbständigen künstlerischen Bedeutung entkleiden, so daß es nur Mittel zur Verdeutlichung des bildhaften Vorgangs wird. Alles, was dieser Verdeutlichung nicht dient, muß verändert werden. Die ganze Dichtung muß, soweit sie dem zugänglich ist, in rein bildliches Geschehen aufgelöst werden, ehe der Manuskriptverfasser daran gehen kann, das herauszunehmen, was für eine wirksame Filmhandlung in Frage kommt. Auf der anderen Seite muß er bestrebt sein, dem Stoff nicht Gewalt anzutun, damit die in der Dichtung wesentlichen Geschehnisse auch im Film die gleiche Bedeutung erhalten.

In dem Film „Lucrezia Borgia" von Richard Oswald bestand die Aufgabe des Manuskripts darin, aus der großen Zahl bildwirksamer geschichtlicher Ereignisse einige wenige auszuwählen und sie in eine geschlossene Filmhandlung umzugestalten. Der Film bestand aus sieben Akten mit etwa zweihundert Szenen. Der erste Akt brachte fast die ganze Exposition. Aber schon in den ersten Szenen zeigte es sich, wie verderblich es war, daß Oswald den Stoff nicht energischer beschränkt hatte. Es war nicht möglich, alle Personen direkt einzuführen, Giovanni, die Gräfin Orsini, die Tierbändigerin Diabola finden nur Erwähnung im Texttitel und bleiben infolgedessen nicht im Bewußtsein des Publikums haften. Es wäre nicht nötig gewesen, alle Personen der Handlung schon im ersten Akt einzuführen, — Oswald hatte sich hier nach dem Vorbild der Bühne gerichtet, — wenn es die Handlung nicht erforderte, wichtiger wäre es gewesen, wenn die Handlung selbst in der Exposition eindeutig vorbereitet worden wäre. Das ist Oswald aber nicht gelungen. Im Verlauf des Films wurden die Beziehungen der Geschehnisse zueinander nicht genügend verdeutlicht, so dass der letzte Akt, der Kampf um die Burg von Pesaro, wie ein unverbundenes beliebiges Anhängsel wirkt, nicht wie der Schluß einer Kette von Ereignissen, die mit dem ersten Akt einsetzen.

In den ersten Szenen des Films sieht man Alfonso zu Pferde mit seinem Freund Manfredo auf der Via Appia. Wohin er reitet, zeigt eine Weitaufnahme von Rom. Der Film ist bestrebt, den Zuschauer möglichst stark in die Handlung einzubeziehen. Es liegt grundsätzlich in seiner Eigenart, die Distanz zwischen sich und dem Publikum zu verringern. Nicht Alfonso sieht Rom, sondern der Zuschauer. Er wird an die Stelle Alfonsos gesetzt, der selbst bei der Aufnahme von Rom nicht sichtbar ist. Wenn in der Handlung des Films zwei Ereignisreihen nebeneinander hergehen und der Zuschauer sich dessen bewußt bleiben soll, dann erreicht das der Film durch kurze Zwischenbilder, mit denen er das eine Geschehen ins Gedächtnis zurückruft, während er das andere darstellt. Dafür bringt der erste Akt der „Lucrezia Borgia" ein gutes Beispiel. Nach dem Zusammentreffen

Alfonsos mit der maskierten Lucrezia in der Osteria della Posta verläßt der Film Alfonso und geht zu den Geschehnissen in der Engelsburg über. Aber in Zwischenszenen wird das Publikum immer wieder an den wartenden Alfonso erinnert. Auf diese Weise wird er auf das spätere Zusammentreffen vorbereitet. Aehnlich werden im Film Parallelhandlungen meistens veranschaulicht. Wenn Zwischenszenen keine solche Beziehung haben, wirken sie unverständlich. So das kurze Zwischenbild von Savonarola bei einer Predigt in Florenz. Savonarola tritt im Verlauf der Handlung nicht mehr auf, steht auch in keiner engen Beziehung zu ihr, das Zwischenbild wirkt deshalb nur störend, nicht klärend.

Der Film in seiner Gesamtheit zerfällt in drei Handlungsreihen, von denen keine im Mittelpunkt steht. Die Ermordung Juans und seiner Geliebten Naomi hat überhaupt keine nennenswerte Beziehung zu Lucrezia und ihrem Schicksal, sie könnte also fortfallen, ohne daß an dem Gang der übrigen Ereignisse etwas geändert würde. Aber auch die Ermordung Alfonsos und der Kampf Cesares mit Giovanni könnte ganz getrennt behandelt werden. Jedes für sich gäbe Stoff für einen gesonderten Film. Oswalds Film führte alle drei Handlungsreihen in gleichmäßiger Betonung durch, deshalb mußte er, ganz abgesehen von den vielen sonstigen Nebensächlichkeiten, ermüdend und verwirrend wirken.

Im Jahre 1922 erschienen außer den schon erwähnten noch eine ganze Reihe bemerkenswerter literarischer Filme. Man wandte sich wieder Gerhart Hauptmann zu, nachdem man bereits früher „Atlantis", „Rose Bernd", „Die Ratten" verfilmt hatte. Urban Gad brachtet nun „Hanneles Himmelfahrt"[3]) heraus, und zum sechzigsten Geburtstage des Dichters schuf Murnau einen Film „Phantom",[4]) einen Film, der ganz auf einem seelischen Prozess aufgebaut war. Es war eine Art psychologischer Film, in dem die seelischen Vorgänge bildlich durch Darstellung und regietechnische Durchbildung wiedergegeben wurden. Aber der Stoff lag einer Verfilmung wohl doch so fern, daß die Handlung stellenweise etwas Mühsames und Konstruiertes erhalten hat. Immerhin war der Versuch bemerkenswert, da bis dahin die Meinung unanfechtbar schien, daß der Film psychologische Vorgänge nicht zu gestalten vermöge.

Unter der Regie Manfred Noas entstand Mitte des Jahres eine Verfilmung von Lessings „Nathan".[5]) Hans Kyser, der sich später durch die Faustbearbeitung für den Film bekannt machte, hatte dazu das Manuskript geschrieben. Der „Nathan" blieb trotz der Mitwirkung bedeutender Schauspieler (Werner Krauss, Carl de Vogt) ein etwas trockenes und lebloses Ausstattungsstück in historisch

[3]) Terrafilm, April 1922.
[4]) Manuskript von Thea von Harbou, Deklafilm.
[5]) Emelkafilm.

treuer Aufmachung. Er wirkte nicht durch die Bewegtheit seiner Bilderfolgen, sondern machte den Eindruck einer Reihe schön gestellter „lebender Bilder". Auf ihn paßte ein Urteil, das später über den Nibelungenfilm gefällt wurde, und auf eine ganze Anzahl Filme dieser Zeit zutrifft, daß er mehr einem Museum schöner Gemälde gleiche als einem Film. Besser war in dieser Hinsicht eine Verfilmung von Schillers Drama „Kabale und Liebe" durch Carl Froelich.[6]) Die Verfasser des Manuskripts hatten sich zwar weitgehend an die dichterische Vorlage gehalten, aber es war trotzdem ein wirkungsvolles Kammerspiel zustande gekommen. Carl Froelich hatte sich bereits durch seine Verfilmung der „Karamasoffs" und des „Idioten" einen Namen gemacht, in dem Film „Luise Millerin" war es ihm gelungen, eine einfache, in sich abgeschlossene Handlung zu geben. Verschiedene historische Einzelheiten bezog er in den Gang der Geschehnisse hinein, wie z. B. den Verkauf von Rekruten an England zum Kampf in den amerikanischen Freiheitskriegen. Die Vorgeschichte, der politische Mord an dem Vorgänger des Präsidenten von Walter durch Wurm und seine Häscher mußte breiter als im Schillerschen Trauerspiel ausgemalt werden, um die Tragödie Ferdinands und Luisens deutlicher in Beziehung mit dem Staatsverbrechen zu bringen. Doch konnte die Geschichte der beiden Liebenden im grossen und ganzen unverändert übernommen werden. Die Verfasser des Manuskriptes, Walter Supper und G. W. Pabst, versuchten dem Drama so weit zu folgen, wie es die Filmnotwendigkeiten nur irgendwie zuließen. Dagegen wurde einem Film nach Ibsens „Nora" zum Verhängnis, daß sich das Manuskript nicht von seiner Vorlage losmachen konnte.[7]) Die beiden Verfasser, Berthold Viertel und Georg Froeschel, wagten aus Pietät vor der Dichtung nicht, sich hemmungslos zum Film und zum Filmischen zu bekennen, und infolgedessen blieb der Film trotz mehrerer guter Regieeinfälle ein matter Abklatsch des Dramas.

In Filmkreisen spürte man sehr wohl, wie wenig ehrenvoll es war, wenn man aus Mangel an eigenen Ideen zu literarischen Werken griff, die in der Verfilmung zu keiner wirklich neuen künstlerischen Gestaltung kommen konnten, weil sie zu arm an bildhaft wirksamem Geschehen waren. Deshalb versuchte man in einem Preisausschreiben um die Jahreswende, schöpferische Kräfte für die Manuskripte heranzuziehen. Aber man hatte damit wenig Erfolg. Zwar fehlte es nicht an einlaufenden Manuskripten, aber die einen Verfasser hatten zu wenig praktische Erfahrung, um einen brauchbaren Vorwurf für den Film schaffen zu können, den anderen mangelte eine rechte Bildvorstellung, sie schwelgten in wildausschweifender Phantasie, und

---

[6]) Unter dem Titel „Luise Millerin" im August 1922. Deklafilm.
[7]) Um die Jahreswende 1922/23.

sah man näher zu, dann waren sie abhängig von literarischen Vorstellungen. Das Preisausschreiben brachte aufs neue den Beweis dafür, daß die visuell-künstlerische Gestaltung eines Vorganges heute größere Schulung erfordert als die dichterische.

Das Jahr 1923 brachte Deutschland das Ende der Inflation und den Beginn der Stabilisierung. In dieser wirtschaftlichen Krise wurde die Filmproduktion sehr gehemmt. Man verlegte sich in Fachkreisen mehr auf theoretische Untersuchungen, deren Gegenstand vielfach die Beziehung zwischen Film und Literatur war. In Deutschland waren bisher immer die meisten literarischen Filme geschaffen worden. Früher war auch Frankreich auf diesem Gebiete sehr tätig gewesen, aber seine Produktion hatte seit dem Kriege an Bedeutung verloren. Amerika behandelte im allgemeinen literarisch bereits verwertete Stoffe genau so souverän nach filmischen Gesetzen wie jeden anderen Stoff der Gegenwart und der Geschichte. Ihm war die filmische Wirksamkeit das unbedingt Wesentliche geworden. Man wählte dort seltener dichterische Vorlagen und formte sie dann ohne Rücksicht nach Gutdünken um. In Deutschland aber mußte erst die Achtung vor der Heiligkeit des dichterischen Kunstwerks überwunden werden, ehe man seinen künstlerischen Absichten im Film freien Raum lassen konnte. Besonders im Publikum waren erst mancherlei Bedenken durch gute künstlerische Leistungen zu überwinden, bis man sich größere Freiheiten gegenüber der Dichtung herausnehmen konnte. Es gehörte noch 1923 ein gewisser Mut dazu, wenn Max Glass einen Film „Der Mann mit der eisernen Maske" herausbrachte, der als Vorlage ein einzelnes Motiv aus Alexander Dumas' „Die drei Musketiere" verwandte. Es handelte sich dabei um die Erzählung von dem falschen Ludwig, der zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten auf der Festung St. Marguérète und in der Bastille streng gefangen gehalten worden ist und dessen Geheimnis niemals gelüftet wurde. Und auch dieses kurze Motiv wurde nicht genau so übernommen, wie es Dumas erzählt.[8])

Die Frage, wie sich der Film zu einer literarischen Vorlage zu verhalten habe, gab damals Anlaß zu verschiedenen interessanten Auseinandersetzungen. Julius Bab schrieb in einem Brief an Dr. Walter Bloem:

„Sie kennen wahrscheinlich den in der alten, falschen, weil literarischen Art ganz ausgezeichnet gearbeiteten „Nora"-Film von Berthold Viertel. Schritt für Schritt bedeutet dieses Stück Minuskunst; durch den Zwang zur pantomimischen Vereinfachung werden alle Motive Ibsens roh, zusammenhangslos, geistlos — zum Schluß gibt es doch notwendigerweise den von Ihnen mit soviel Recht abgelehnten Dialog in Texten, der sich anhört, als ob ein minder begabter Reporter ein Referat über Ibsens letzten Akt schreibt. Aber: der erste Moment dieses Films ist meiner Meinung nach

[8]) Im Film wird der Gefangene, — nach Dumas ein Zwillingsbruder des Königs, sein ganzes Leben über ohne Unterbrechung im Kerker gelassen, Dumas erzählt von einer kurzen Befreiung.

genial, ist echte Filmkunst, ist ein neuer seelischer Ausdruck! Ich meine das freundliche Zimmer, in das plötzlich von oben her eine Riesenhand hineingreift, und das dann erst als Puppenstube, über die sich eine Nora beugt, erkenntlich wird. In dieser Formverschiebung liegt etwas schlechthin Erschütterndes, etwas, was keine andere Kunst der Welt bisher gekannt hat, und was in einem Epigramm den innersten seelischen Sinn des Ibsenschen Werkes so vollkommen ausdrückt wie irgendwelche Dichterworte. Von einer solchen Vision wird der kommende Shakespeare des Films sein vom dramatischen Theater ganz abweichendes Werk aufbauen. — Oder denken Sie daran, wie in dem sonst gewiß nicht sehr guten „Phantom"-Film der ‚Taumelnde Tag' dargestellt ist oder ‚Buße und Erlösung'. — Hier wird in einem wirklich neuen Material Seelisches gestaltet. So innerlich, wie nur irgendein Dichter gestalten kann."[9])

Kurz darauf brachte der Regisseur Karl Grune in der „Lichtbildbühne" eine Entgegnung auf die Ausführungen von Julius Bab, die nicht nur deshalb, weil Grune als Fachmann spricht, wert sind, hier wiedergegeben zu werden.

„Die Dichtung ist ganz auf das Wort eingestellt, das durch die Gebärde nie und nimmer ersetzt werden kann. Der Film hat eine völlig andere Gestaltung des Stoffes zur Voraussetzung als der Roman, die Novelle, das Drama. Wer bei der Formung (Regisseur und Autor) und bei der Betrachtung des Films (Kritiker und Zuschauer) von der Literatur und vom Theater ausgeht, mißversteht sein Wesen in den Grundelementen. Man denke etwa an die Beschreibung eines Sonnenunterganges oder an das Lächeln einer schönen Frau in einem Roman. Selbst eine geniale dichterische Schilderung wird nicht imstande sein, hier den Eindruck zu vermitteln, den die Konzentration eines künstlerischen Filmbildes schaffen kann . . . Babs Losung „Los von der Literatur und hinein in die Technik" ist viel zu eng gefaßt. Auch ich halte die Bilder vom „Taumelnden Tag" in „Phantom" für genial gemacht. Aber selbst hier ist der Trick nichts als technisches Hilfsmittel, das allein nicht ausreicht für den Film der Zukunft. Ganz abgesehen davon, daß auch diese Szene ohne das Medium der Technik eindrucksvoll gestaltet werden könnte."

Weiter kommt Grune in seinem Aufsatz auf eine Ansicht Max Epstein zu sprechen, der in der Handlung den wesentlichen Berührungspunkt von Film und Literatur sah.

„Auch die Handlung im Film, nebenbei bemerkt der einzige Berührungspunkt mit der Literatur, ist meiner Anschauung nach nichts weiter als ein Notbehelf, ohne den man zwar heute noch nicht auskommen kann, da der Film erst im Anfang seiner Entwicklung steht, der jedoch im Idealfilm von ganz untergeordneter Bedeutung sein wird."[10])

Theoretische Betrachtungen eilen ihrer Zeit stets um ein beträchtliches Stück voraus. Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß man Karl Grunes Idealfilm auch heute noch vergeblich suchen wird.[11]) Und auch die wiederholte Feststellung, daß Literatur und Film zwei getrennte Kunstgattungen sind, verhinderte nicht, daß in den folgenden Jahren noch manche Filme entstanden, denen die innere Abhängigkeit von der dichterischen Vorlage verhängnisvoll wurde. Da war z. B. ein Film nach dem Roman von Alfred Schirokauer

[9]) „Lichtbildbühne" vom 14. April 1923.
[10]) „Lichtbildbühne" vom 5. Mai 1923.
[11]) Die Filmsinfonie „Berlin" war wohl bisher das Beste, was in dieser Richtung geschaffen wurde.

„Die graue Macht".[12]) Hans Kyser hatte dazu ein filmisch unmögliches Manuskript geschrieben, eine Menge Texttitel mußten die Handlung psychologisch begründen. Dazu kam eine mangelhafte Regie von Hans Stratz. Nicht viel besser war ein „Mignon"-Film[13]), der seinen Stoff aus „Wilhelm Meister" geholt hatte. Der Film benutzte Bruchstücke aus dem Roman, die nach filmischen Gesichtspunkten gut gewählt waren, aber er vermochte sie nicht selbständig zu formen. Ein vollkommener Mißerfolg wurde eine Verfilmung des „Tell". Willy Rath, der Verfasser des Manuskripts, lehnte sich im Wesentlichen an das Schillersche Vorbild an. Aber die Episoden zwischen Rudenz und Bertha wurden im Interesse einer größeren Zugkräftigkeit erweitert, so daß die Einheitlichkeit der Handlung dadurch erschüttert wurde.

„Der Grundgedanke einer Tellverfilmung mußte es sein, die starken Kräfte, die in dem Vorbild durch rein rhetorische Mittel ausgelöst sind, durch die Ausnutzung der großen bildlichen Möglichkeit zu gestalten . . . Gerade das aber ist der Regie mißglückt, welche die drei Höhepunkte des Werkes verpuffen ließ. Der Rütlischwur, die Apfelschußszene und der Tellsprung sind die Angelpunkte, um die die Handlung dieses Werkes kreisen muß, und der grundlegende Fehler in dem dramatischen Aufbau des Manuskripts liegt darin, daß die drei Punkte nicht richtig gelagert sind."

Es blieb nicht viel mehr übrig als eine Kette oft recht eindrucksvoller Szenen untermischt mit gutgelungenen Naturaufnahmen, deren Bedeutung im Aufbau des dramatischen Geschehens manchmal allerdings nicht recht einzusehen war.

Im Winter 1923 brachte Friedrich Zelnik einen Film nach Tolstois „Auferstehung" heraus, dessen süßlich, sentimentales Manuskript von der Dramaturgin F. Carlsen stammte. Von einem tiefgründigen Ausschürfen der Vorlage war nicht die Rede. Immerhin ließ die Regie die tieferen seelischen Zusammenhänge wenigstens ahnen. Zum Gelingen eines Films tragen viele Dinge bei, das Manuskript und die Eignung seiner literarischen Vorlage sind nur eines von ihnen. Aber an dem Erfolg von Murnaus Deklafilm „Die Austreibung" hatte Thea von Harbou, die das Manuskript nach Karl Hauptmanns gleichnamigem Drama bearbeitete, einen sehr großen Anteil. Sie hatte die Handlung des Stoffes auf das Wesentliche beschränkt, jede überflüssige Länge vermieden und das Ganze in gut gesehene Bilderfolgen umgesetzt. Der Stimmungsgehalt der Dichtung kam im Film in selbständiger Form zum Ausdruck. Eine damalige Kritik behauptete, daß er den Stimmungsgehalt sogar restlos zum Ausdruck bringe. Das ist freilich eine Unmöglichkeit. Jede Dichtung regt die Phantasie in mannigfacher Weise an, und jeder Leser empfängt einen anderen Eindruck von ihr, wird in seinem Empfindungsleben anders von ihr beeinflußt. Deshalb kann eine

[12]) u. [13]) Beide Filme erschienen im August 1923.
[14]) „Lichtbildbühne", 29. Oktober 1923.

Dichtung unendlich oft verfilmt werden und wird in ihrem Stimmungsgehalt doch immer wieder in anderer Art zum Ausdruck gebracht, niemals aber wird sie restlos erschöpft werden können, ebensowenig wie das einer Bühnenaufführung möglich wäre.

Eigene Wege ging damals der Regisseur Lupu Pick. Um die Jahreswende 1923/24 erschien sein Film „Sylvester", der im ganzen Verlauf seiner Handlung nur einen einzigen Texttitel aufweist. Ein früherer Film Lupu Picks, „Scherben", war sogar ohne jeden Text ausgekommen. Der Regisseur versuchte also, sich von dem Hilfsmittel des Zwischentitels zu befreien, da es die künstlerische Einheitlichkeit des Filmbildes beeinträchtigt. Daß es keinen eigenen künstlerischen Wert besitzt, war schon wiederholt gesagt worden. Ein Zwischentitel in Versen bleibt immer ein Unding, selbst wenn er nur in kleineren Possen und Burlesken gebraucht wird. Der Zuschauer empfindet den Reim gar nicht, er ist ihm im Gegenteil beim Verständnis hinderlich.[15]) Desgleichen bleiben humoristische Texttitel, die ihren Humor nicht aus der Bildwirkung beziehen, in den meisten Fällen unverstanden.[16]) Wenn Lupu Pick auf den Texttitel ganz verzichtete, so war er damit der Ansicht, daß dieses Hilfsmittel den künstlerischen Wert des Films beeinträchtigt.

„Das Entscheidende liegt aber nicht so sehr in der Tatsache, daß sein Film „Sylvester" überhaupt keinen Texttitel hat, sondern vielmehr darin, daß er, seiner ganzen Anlage nach, keinen zu haben braucht und sogar keinen haben kann. Denn dies ist ein Film schlechthin. Mayers Manuskript ist in völliger Erkenntnis und Durchdringung filmischer, d. h. optischer Möglichkeiten und Grenzen gearbeitet. Er war, was jeder Filmdichter sein sollte, ganz und gar visuell eingestellt; er hat ein Gedicht in Bildern geschrieben, für das es gar keine andere Ausdrucksmöglichkeit gibt als die filmische."[17])

Lupu Picks Filme entfernen sich weiter als andere Werke der Lichtspielkunst von der Wortdichtung. Denn wenn auch der Texttitel nicht Literatur ist, so ist er doch Wort und als solches ein Fremdkörper im Film. Die radikale Einstellung Lupu Picks hat keine Nachfolge gefunden, so berechtigt sie war. Die Durchschnittsproduktion ließ sich nicht leicht von ihrem gewohnten Wege ab-

---

[15]) Gerhart Hauptmann hatte Verse als Texttitel zum Faustfilm geschrieben. Sie konnten nicht verwandt werden, wozu allerdings ihre sonstige Beschaffenheit beitrug.

[16]) In Joe Mays Lustspiel „Die Durchgängerin" nach Ludwig Fulda aus dem Jahre 1928 spricht Hans Bassermann die ihm noch unbekannte „Durchgängerin" mit den Worten an: „Darf ich Ihnen meinen Schirm anbieten?", wobei er ihr seinen Stock präsentiert. Das Publikum versteht sofort den Humor in diesem Anbandelungsversuch und freut sich auch über die Antwort: „Aber es regnet doch gar nicht!", denn das sieht es, und weiter über Bassermann, wenn er sich verteidigt: „Aber das ist ja auch gar kein Schirm!" Als er aber darauf ein „Frechdachs" einstecken muß und sich dafür vorstellt: „Sehr angenehm, Hans Bassermann." geht der Scherz am Publikum spurlos vorüber, weil es ein reiner Wortwitz ist, der im Bild keinen genügenden Ausdruck findet.

[17]) „Lichtbildbühne" am 5. Januar 1924.

bringen, und auch die bedeutenderen Filmwerke der Folgezeit behielten den Texttitel bei, konnten auch ohne ihn gar nicht auskommen. Im Gegenteil, dem Texttitel wurde auch jetzt noch besondere künstlerische Bedeutung beigemessen, als man beispielsweise für den „Faust"-Film an Gerhart Hauptmann herantrat, er möge die erforderlichen Zwischentitel abfassen.

Anfang des Jahres 1924 entstanden wieder einige literarische Filme, denen man ihre Herkunft von der Literatur zu ihrem Schaden allzu sehr anmerkte. Richard Voss' vielgelesener Roman „Zwei Menschen' wurde verfilmt und ergab einen Film[18]), der sich besonders in den ersten Akten nicht genug tun konnte an süßlicher Sentimentalität. Das Beste an ihm waren einige gute Naturaufnahmen. Ein anderer Film nach Selma Lagerlöfs „Herrenhofsage" hatte sich gleichfalls ängstlich an die Vorlage halten wollen.[19]) Was dabei übrig blieb, waren Bruchstücke, schlecht zusammengekittete Scherben. Ziemlich lächerlich wirkte ein Film, der sich aus Hoffmanns phantastischen Erzählungen einen Stoff zurechtgemacht hatte.[20]) Der Regisseur Max Neufeld verstand es nicht, die Atmosphäre Hoffmannscher Phantastik hervorzuzaubern, obwohl sie als Vorlage für einen märchenhaft-seltsamen Film geradezu geschaffen schien. Neufeld gab die Vorgänge zu unvisionär und realistisch, so daß der Film mit seinem merkwürdigen Geschehen nur komisch wirken konnte. Ein solcher Stoff war nur im Stil der visionär-phantastischen Filme zu meistern, und ein Versuch in dieser Richtung während des Krieges wurde erwähnt. Mit der realistischen Wirkung, die in der Zeit um 1924 immer mehr im Film zum Druchbruch kam, war ihm nicht beizukommen. Ein „Helena"-Film nach einer freien Bearbeitung des Homerischen Stoffs brachte gleichfalls einen Fehlschlag![21]) Film und Antike sind nicht miteinander vereinbar. Das klassisch-heroische Pathos mußte im Film wie starre Atrappe wirken und notwendigerweise Langeweile erwecken. Zwar hatte Manfred Kyser im Manuskript eine seelische Verinnnerlichung der Handlung angestrebt und Wert auf die große menschliche Linie gelegt, aber die Regie führte den ohnehin filmisch undankbaren Stoff nachlässig durch. Besonders der zweite Teil des Films wirkte pomphaft und flach. Weiter schuf zu dieser Zeit Richard Oswald wieder einen größeren historischen Film und benutzte dazu den „Carlos"-Stoff. Unter dem Titel „Carlos und Elisabeth". Er vermied dabei wohlweislich eine Filmbelebung des Schillerschen Dramas.[22])

---

[18]) Trianonfilm, Regie Hanns Schwarz, Manuskript Jungk und Urgiss. Januar 1924.
[19]) Svenskafilm, Januar 1924.
[20]) Vitafilm, Februar 1924.
[21]) Bavariafilm, Januar 1924.
[22]) Oswaldfilm, Februar.

Hin und wieder machte sich eine Uebersättigung mit literarisch-problematischen Stoffen bemerkbar, so daß man leichtere, flott behandelte Filme dankbar begrüßte. Dazu kam die lange Reihe von Fehlschlägen[23]), die auch den Filmpraktiker entmutigen mußte. Deshalb wurde Murnaus Film „Die Finanzen des Großherzogs" nach Frank Hellers gleichnamigem Roman mit einem Seufzer der Erleichterung aufgenommen: „Endlich einmal ein Film ohne tiefere Bedeutung!"[24]) Aber gerade in diesem Jahre begann die deutsche Filmproduktion mit ihren großen literarischen Filmwerken die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zu lenken. In freier künstlerischer Gestaltung wollte man die dichterischen Vorbilder zu neuem Leben erwecken. Dazu sollten die mannigfachen Erfahrungen der letzten Jahre beitragen.

D. Die Zeit der großen literarischen Filme. 1924 bis 1926.

Als erster literarischer Großfilm erschien im Februar des Jahres 1924 der Nibelungenfilm, ein Werk von bis dahin beispielloser Monumentalität. Zwei Jahre lang hatte Fritz Lang mit begeisterter Hingabe daran gearbeitet. Mit ihm setzten sich alle Schauspieler bis zum letzten Komparsen, alle übrigen Mitarbeiter, freudig für das Gelingen ein. An regietechnischen Leistungen bot der Film noch nie Gesehenes, und kein Film vor ihm hatte in Deutschland einen so großen Publikumserfolg zu verzeichnen. Das Manuskript stammte von Thea von Harbou, was an Mängeln von ihm in den Film überging, muß ihr zur Last gelegt werden. Und leider besaß der Film trotz seiner einzigartigen Regie nicht wenige Mängel. Thea von Harbou hatte alle nur irgendwie bedeutenden literarischen Quellen herangezogen, aber es war ihr nicht gelungen, etwas künstlerisch Eigenartiges zu schaffen. Sie durfte nicht gegen die allgemein gewohnten Vorstellungen über die Sagenwelt der Nibelungen verstoßen, wenn sie nicht etwas ganz Neues, Selbständiges gestalten wollte. Ihre Absicht war aber eine filmische Wiederbelebung der sagenhaften Gestalten und Ereignisse, wie sie durch die Dichtung Allgemeingut des Volkes geworden waren. Sie beschränkte sich bei der Bearbeitung auf Aeußerlichkeiten und nahm nur eine große Veränderung vor, und die wurde das Verhängnis des Films. Sie entkleidete nämlich die Sage ihres sagenhaften Charakters. Aus dem Märchen machte der Film Wirklichkeit. Thea von Harbou wollte das Geschehen der Sage menschlich verständlicher machen und verschob darum ihr Kernproblem. Die Ursache aller Tragik in der Sage ist die Treue, die Mannentreue, die Gattentreue, die Freundes-

[23]) Es erübrigt sich zu sagen, daß viele literarische Filme unerwähnt bleiben mußten, die, wie z. B. Gerhard Lamprechts „Buddenbrook"-Verfilmung, vom Publikum gut aufgenommen wurden.

[24]) „Lichtbildbühne", 8. Januar 1924.

treue. Thea von Harbou glaubte hier verbessern zu dürfen, für sie ist diese Dichtung „nicht das Hohelied der Treue, sondern die erschütternste Predigt von der Sühne jeder Schuld. Die Unerbittlichkeit, mit der die erste Schuld die letzte Sühne nach sich zieht, ist die unsichtbare, aber alles an sich fesselnde Achse, um die das Schicksal der Nibelungen schwingt."[1]) Damit war der Gehalt der Sage im Film zur Durchschnittlichkeit verdammt, jede innere Größe mußte verloren gehen. Thea von Harbou nahm sich mit dieser Umstellung des Problems die Möglichkeit, etwas von dem metaphysischen Hintergrund der Sage durchschimmern zu lassen, aber auch alles sagenhaft Fremde ging verloren, es war nicht mehr ein Mythos ewiger Geschehnisse, sondern eine interessante Geschichte aus historischer Zeit, wie man sie einem Schuljungen erklären könnte. Nur in Thea von Harbous „Nibelungen" kann Kriemhild zu Rüdiger über Hagens Treue zu Burgund klagen: „Wollte Gott, daß es anders wäre! Doch es ist so und wird bis ans Ende so bleiben . . ."[2]) Das sagt Kriemhild, die selbst die Treue bis über den Tod hinaus bewahrt. Das Manuskript enthält eine Menge solcher Ungereimtheiten, die besonders aus Hagen eine lächerliche Figur machen. Er wirkt wie ein Kinderschreck, während die Schwächlichkeit Gunthers bis zur Unerträglichkeit gesteigert ist. Warum Etzel um Kriemhild wirbt, weiß er selbst nicht. Es ist nur so eine Laune, er will probieren, ob sie wirklich seinen Antrag annimmt. Volker von Alzey zeichnet sich durch besonders sanftmütigen Geist aus. Auf Hagen ist er ernstlich böse, weil er den Priester in ie Donau geworfen hat: „Mord an einem Priester, Hagen von Tronje!"

Trotz dieser Schwächen im Manuskript wurde der Film vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Das lag an der meisterhaften Regie und an der malerisch vollendeten Gestaltung, die Bilder von außerordentlicher Schönheit schuf. Aber der unbefangene Betrachter hatte den Eindruck, daß der Film in seiner ungeheuren Monumentalität erstarrte. Stellenweise empfand man ihn in seiner museumartigen Größe als monoton. Schuld daran waren die Längen im Aufbau des Films,

„von denen besonders eine gefährlich war, der ganze siebente Akt. Siegfrieds Tod war der natürliche Abschluß des ersten Teils, der mit Hagens Worten, „Die Jagd ist aus!" sein Ende finden sollte. Wenn auch Siegfrieds Beweinung und Kriemhilds Racheschwur ein wesentlicher Teil der Gesamthandlung ist, so durfte damit, auch wenn es nicht möglich war, es in den zweiten Teil einzugliedern, keineswegs ein ganzer Akt gefüllt werden.[3])

Ueberhaupt war ein straffer dramatischer Aufbau sehr zu vermissen. Es fehlte an Spannung, die Weitschweifigkeiten mußten trotz der schönen Bildwirkung ermüden. Im ersten Teil ermangeln

[1]) Aus der Einleitung zum Nibelungenbuch von Thea von Harbou, erschienen 1924.

[2]) Zitiert aus dem Nibelungenbuch, II. Teil, Seite 53.

[3]) „Lichtbildbühne" vom 16. Februar 1924.

die ersten Akte jeder dramatischen Steigerung.[4]) Der Nibelungenfilm war der größte poetisch-romantische Film, der je geschaffen wurde. Aber seine poetische Bildwirkung wurde ihm zum Verhängnis, denn sie entfernte sich von dem Wesen aller filmischen Wirkung, von der Bewegung. Man war enttäuscht, Martin Dey schrieb damals:

„Nibelungenbuch und Nibelungenfilm bringt wenig neue Gesichtspunkte für die künstlerische Betrachtung."

Und Fraenkels Ausruf anläßlich des „Messaline"-Films scheint auch auf die „Nibelungen" gemünzt zu sein:

„Der Ueberfilm ist tot, es lebe der Film!"[5])

Aber dieser Wunsch blieb vorerst noch unerfüllt. Die Zeit des „Ueberfilms" hatte erst begonnen.

Die meisten übrigen literarischen Filme des Jahres 1924 verdienen keine besondere Erwähnung. Conrad Wiene erlebte mit einem Film nach Tolstois Drama „Die Macht der Finsternis" einen großen Mißerfolg, weil er sich von seinen russischen Schauspielern hatte beeinflussen lassen, die voll Pietät an den Werken der russischen Literatur hingen und jeder Aenderung widerstrebten. Eine Verfilmung von Gustav Freytags „Soll und Haben" war nicht viel mehr als eine Illustration des Romans.

„Mit der Verfilmung von Romanen ist es eine besondere Sache — und eine gefährliche obendrein. Hält sich der Filmdramaturg eng an die Handlung des Buches, so entsteht zumeist ein undramatischer Bandwurm; gibt er nur das Grundmotiv, so schreit der Literat, schreit oft auch derjenige Teil des Publikums, der liebevoll am Inhalt des Originals hängt . . . Für den Filmkritiker gibt es aber nur einen Standpunkt: ist es gelungen, einen guten Film zu schaffen oder nicht? . . . Man muß sagen, daß Carl Wilhelm (dem Verfasser des Manuskripts) der Versuch nicht voll geglückt ist. Er bringt keine geschlossene Filmhandlung, sondern recht bunt (sehr bunt sogar), einzelne Szenchen aneinander, denen die Zusammenhänge fehlen, die also dem Nichtkenner des Romans unverständlich bleiben müssen."[6])

Zudem hatte er auf manche dramatischen Momente verzichtet, der Auflader Sturm z. B. fehlt.

„Was wir ihm in er Hauptsache vorzuwerfen haben, ist, daß er die Grundidee des Romans, die heute so aktuelle Gegenüberstellung des reellen Kaufmanns und des geldgierigen Schieber- und Spekulantentums fast außer acht gelassen hat."

Es ist eine immer wieder zu beobachtende Tatsache, daß der Film die Problematik eines Geschehens zugunsten des persönlichen Interesses an den einzelnen Gestalten zurücktreten läßt. Das wird bei literarischen Verfilmungen vielfach als eine Verflachung aufgefaßt, ist aber nur eine Verschiebung des künstlerischen Akzentes. Eine besondere Erscheinung des Jahres 1924 war eine Anzahl von

---

[4]) In diesem Sinne äußerte sich auch Wolfgang Schumann in einem Sonderheft des Dürerbundes, „Kino und Film von heute".

[5]) „Lichtbildbühne", 29. April 1924.

[6]) Carwilfilm, 10. Oktober 1924, „Lichtbildbühne", 2. Oktober.

Volksliederfilmen. Schon in vorkünstlerischer Zeit hatte man den Gedanken gehabt, die Volksliederpoesie im Film wiederzugeben. Damals hatte es sich um gestellte Bilder gehandelt, die, verfilmt, keinen tiefen Eindruck hinterließen. Aber auch bei dem neuen Versuch hatte man wenig Glück. „Sah ein Knab' ein Röslein steh'n" und die „Zwei Königskinder" paßten ebensowenig in den Film, wie die „Lore am Tore", „Das Heidegrab" oder die „Loreley". Die Volksliederfilme gaben sich alle erdenkliche Mühe, etwas von der Poesie des Liedes in den Film hinüberzuretten, aber sie wirkten süßlich-sentimental und langweilig. Es fehlte an filmischer Bewegung und an Reichtum der Bildwirkung.[7])

Der beste Film des Jahres war wiederum ein unliterarisches Werk, „Der letzte Mann", zu dem Karl Mayer ein vorzügliches Manuskript geschrieben hatte. Es liegt eine Tragik in der deutschen Lichtspielkunst, daß sie immer wieder von dem Vorbild der Literatur geblendet wird und ihm nachzuschaffen sucht, obwohl sie ihre besten Werke in selbständigem künstlerischen Wollen hervorbringt. Sie verwendet viel von ihrem wertvollsten Können an unlösbare Aufgaben oder doch an solche, deren Enderfolg den Aufwand an Mühe nicht lohnt.

In dem Jahre 1925 kam die Enttäuschung über die Mißerfolge des literarischen Films voll zum Ausdruck. Es erschien kaum ein nennenswerter Film mit literarischer Vorlage. Eine Verfilmung von Arthur Schnitzlers historischem Drama „Medardus" blieb ein verfilmter Dialog ohne bildliche Bewegung in der Handlung. Gerhard Lamprecht brachte einen Film nach Rudolf Herzogs „Hanseaten" heraus, der sich eines größeren Erfolges erfreuen konnte. Die Handlung war mit Schwung gestaltet, äußerlich wirksam, voll innerlicher Problematik. Der ganze Film atmete echt Hamburger Luft. Was sonst in diesem Jahre an literarischen Filmen geschaffen wurde, war Durchschnittsproduktion und verdient nicht genannt zu werden. Eigene künstlerische Bedeutung kam ihm nicht zu.

Anfang des Jahres 1926 erschien aber ein prachtvoller kleiner Film „Tartüffe"[8]) von F. W. Murnau, der besondere Beachtung verdient. Eine nennenswerte Beziehung zu Molières Lustspiel ist in ihm nicht zu finden, nur in der Titelgestalt, die Emil Jannings mit seiner schöpferischen Gestaltungskraft zur Darstellung brachte, berühren sich die beiden Werke. Murnaus Film ist im Stil einer Rahmenerzählung gehalten. Der eigentliche „Tartüffe"-Film ist in einen anderen Film hineingestellt und wird in der Art eingeführt, daß er von dem Besitzer eines Wanderkinos vorgeführt wird. Zuschauer bei dieser Vorführung sind ein alter, wohlhabender Mann und seine Haushälterin, die mit ihm ähnlich verfährt, wie Tartüffe

[7]) Aehnlich erging es einem Märchenfilm „Das kalte Herz" von Fred Sauer nach der Hauffschen Erzählung.

[8]) Dekla-Bioskop-Film.

mit seinen Wohltätern. Als die Haushälterin sich durch die Vorführung bloßgestellt sieht, wird sie bösartig, und zum Schluß gibt es einen lustigen Skandal. Die Form der Rahmenerzählung hat Murnau von der Literatur übernommen, und für seinen Film war das kein Nachteil, da er als Lustspiel die Verschiebung aus der einen Filmwelt in die andere ertragen kann. Die Verschiebung wirkte besonders in dem Augenblick erheiternd und befreiend, als die Vorführung des „Tartüffe"-Films endete: der Zuschauer merkte plötzlich, daß alles nur Spiel war. Im allgemeinen verringert der Film die künstlerische Distanz zwischen sich und dem Publikum auf ein Minimum. Der Zuschauer soll meinen, alles, was sich auf der Leinwand abspielt, sei Wirklichkeit und kein „Theater", und er stehe mitten in dieser Wirklichkeit drin. Wenn der „Tartüffe"-Film plötzlich die Distanz weit auseinanderreißt, dann ist der Zuschauer verblüfft und lacht über sich selbst, daß er das Spiel für ernst genommen hat. Allerdings, schon im nächsten Augenblick ist er wieder von dem Spiel der Rahmenerzählung gefesselt und verliert die Distanz zum Film. Für einen ernsten Film würde sich die Form der Rahmenerzählung kaum eignen, denn es würden sich unverdeckbare Schnittpunkte ergeben, wo Haupterzählung und Rahmenerzählung aufeinanderstoßen. Die Wirkung des Films würde in dem Augenblick stark beeinträchtigt werden, in dem das Publikum erkennen muß, daß das Geschehen, in dem es so ganz aufgegangen ist, nur Schein ist und nicht Wahrheit. Aber auch in Lustspielen ist die Form der Rahmenerzählung niemals wieder gebraucht worden. Ob der Film immer so eine nahe Distanz zum Publikum haben muß, oder ob sie sich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung vergrößern wird, muß die Zukunft lehren. Bis heute hat es den Anschein, als ob von der geringen Distanz die Wirkung eines Films abhängt. Ein Film, den man als Spiel empfindet, gilt als langweilig und bleibt erfolglos.[9])

Im März des Jahres erschien Bernhard Kellermanns Roman „Die Brüder Schellenberg" in einer Verfilmung von Karl Grune. Das Drehbuch hatte Willy Haas verfaßt, es hielt sich in der Hauptsache an den Grundgedanken des Romans, wies aber doch einige wesentliche Veränderungen auf, soweit es sich um das Schicksal einiger Hauptpersonen handelt. Der Film verlangt nach äußerer Handlung, Bewegung; er weiß mit in epischer Breite ausgesponnenen Gedankengängen nichts anzufangen. Unter Grunes Leitung spitzten sich die Katastrophen dramatischer zu, die Schicksale vollendeten sich mit größerer Gewalt. Der Film war ernst, spannend und mit Hingabe an die seelische Gestaltung geschaffen. Ein Kritiker meinte, daß es interessant sein würde zu beobachten, ob das Publikum nun dem

[9]) Es scheint, daß sich die künstlerische Distanz im poetisch-romantischen Film, ebenso wie im historischen etwas vergrößert, im realistischen dagegen verringert.

Epiker oder dem Dramatiker Kellermann den Vorzug geben würde.[10]) Jedenfalls war der Film „Die Brüder Schellenberg" ein Beweis dafür, wie recht Victor Pordes hatte, als er die These aufstellte, der literarische Film habe die Aufgabe, die dramatischen Elemente zu wecken, die im Roman schlummern.[11])

Eins unterscheidet aber heute noch jede literarische Vorlage von ihrer Verfilmung: daß der Film kommt und geht, die Dichtung jedoch unangefochten bestehen bleibt. Die Frage, die der Kritiker damals stellte, wäre nach zwei Jahren schon nicht mehr möglich zu beantworten, denn der Film ist von dem Spielplan aller Lichtspielhäuser verschwunden so wie alle Filme vor ihm. Es ist ein schwerwiegendes Argument gegen den Kunstwert des Films, daß ihm nur eine so kurze Lebensdauer zusteht. Ein Film wird nach seiner Herstellung möglichst vielen Menschen gezeigt, aber nur selten trägt das Publikum Verlangen, denselben Film zweimal zu sehen. Deshalb mag das Publikum bei der Aufführung von Karl Grunes schönem Film diesen dem Roman Kellermanns vorgezogen haben. Bald ist es doch wieder zu der Dichtung zurückgekehrt, denn sie blieb, während der Film verschwand. Erst in letzter Zeit ist man hin und wieder dazu gekommen, ältere Filme neu aufzuführen. Aber inwieweit daran der Mangel an Filmen der laufenden Produktion Anteil hat, der in der Filmkrise seit Anfang des Jahres 1928 immer fühlbarer wird, und inwieweit das wirkliche Bedürfnis, die älteren Filme zu genießen, ist schwer zu entscheiden. Fraglich ist auch, ob diese Sitte sich einbürgern wird, da das Publikum erst langsam dazu Stellung nimmt.

„Metropolis". Im März 1926 erschien dann auch der langersehnte Ufafilm „Metropolis" am Ufapalast am Zoo. Man hat wohl selten einen Film mit so großer Spannung erwartet wie diesen. Schon viele Monate vorher waren die seltsamsten Gerüchte über ihn von Mund zu Mund gegangen. Man sah im Geist einen „Ueberfilm" von den gewaltigsten Dimensionen. Und das Publikum wurde in seinen Erwartungen nicht getäuscht, der Eindruck war gewaltig. Fritz Lang überbot hier seine regietechnischen Leistungen vom „Nibelungen"-Film und gestaltete nie geahnte Bildvisionen. Er hatte auf alle Stars verzichtet und entwickelte ein geschlossenes Zusammenspiel, in das sich auch Abel und Brigitte Helms willig einfügten. Das Manuskript stammte wiederum von Thea von Harbou, sie hatte es nach ihrem vielgelesenen Roman in der „Berliner Illustrierten Zeitung" gearbeitet, dabei aber eine ganze Reihe größerer Veränderungen vorgenommen.

---

[10]) „Lichtbildbühne" am 20. März 1926.
[11]) Victor Pordes, „Das Lichtspiel, Wesen, Dramaturgie, Regie", Wien 1919. Seite 27 ff.

Nach der ersten begeisterten Aufnahme des Films setzte allmählich eine schärfere Kritik ein. Man fragte sich, was denn der gewaltige technische Aufwand an wirklich Wertvollem vermittelt habe. Willy Haas faßte dann ein Jahr nach Erscheinen des Films die mannigfachen Bedenken gegen den Gehalt des Werkes in einem Aufsatz des „Kinematographen"[12]) zusammen.

„Ein bißchen Christentum, mit der Idee des ‚Mittlers', des Katakombengottesdienstes, der heiligen Menschenmutter Maria („Lasset die Kindlein zu mir kommen" — in Vertretung des fehlenden Sohnes); ein bißchen Sozialismus, mit dem neuen tipptoppen Maschinenkult, der Versklavung und Entseelung des Proletariats und der vollendeten „Akkumulation des Kapitals", um ganz marxistisch zu sprechen, die einen einzigen zum unsichtbaren Herrn der Welt macht; ein bißchen Nietzschianismus, mit der Vergötterung des Herrenmenschentums —: alles so vorsichtig gemischt, daß man haarscharf an jeder konsequenten Idee vorbeischlüpft und um Gotteswillen keine Tendenz entsteht."

Es war nicht Schuld der Regie, daß die Personen der Handlung wie leblose Marionetten empfunden wurden. Was Thea von Harbou an den Gestalten der „Nibelungen" zu viel getan hatte, sie zu sehr zu gewöhnlichen Durchschnittsmenschen erniedrigt hatte, das wollte sie hier wieder wettmachen — die Menschen laufen im „Metropolis"-Film wie abstrakte Begriffe herum. Man kann nicht an sie glauben, sie bleiben unwahrscheinlich. Weiter gab das Manuskript reichlich Gelegenheit, industrielle Zukunftsträume in der Bildwirkung zu gestalten. Aber auch die bewegteste Maschine bleibt im Film leblos und kalt, wenn sie zu einem photographierten Gemälde wird. Der Fehler des Nibelungenfilms, der zu malerisch und unfilmisch starr wirkt, ist auch hier nicht ganz überwunden. Die riesigen Maschinenräume gaben Gelegenheit zu schönen photographischen Leistungen, aber sie hemmten den rhythmischen Schwung des Filmgeschehens.

Es ist ungewiß, ob Thea von Harbou bei der Abfassung des Romans schon an seine Verfilmung gedacht hat. Aber da sie seit langem in erster Linie Filmautorin war, bleibt es anzunehmen, daß sie hier schon eine Filmgestaltung vor Augen hatte. Deshalb sind die Veränderungen, die sie trotzdem für die Verfilmung vorgenommen hat, von besonderem Interesse. Daß der Roman auf literarische Bedeutung keinen Anspruch erheben darf, spielt dabei keine Rolle. Denn es sollen hier an einem Musterbeispiel die Gründe dargetan werden, die den Film zu seinen Veränderungen veranlassen.[13])

Da unterscheidet sich gleich der Anfang des Films von dem des Romans. In der Erzählung spielt Freder die Orgel. Undurchdachte Gefühle erregen seine Seele, bis die Erinnerung an Maria in ihm erwacht, die er im „Haus der Söhne" gesehen hat. Der Roman setzt also n a c h der ersten Begegnung mit Maria ein. Der Film dagegen

[13]) Der Roman erschien 1926 bei August Scherl in Berlin.
[12]) „Kinematograph" vom 11. Januar 1927.

beginnt mit der direkten Darstellung dieser Begegnung im „Haus der Söhne", er hebt die zeitliche Verschränkung der Erzählung auf und löst sie in einem einfachen zeitlichen Nacheinander. Die Szene selbst, die der Roman als Erinnerung Freders bringt, ist hier nicht die gleiche wie im Film. Die Freundin Freders bereitet ihm einen Trunk, er selbst liegt schlank hingestreckt im Grase. Ein kummerloses Dasein wird geschildert. Der Film bringt statt dessen ein kokettes Liebesspiel mit Haschen und Fangen um einen Springbrunnen herum, also eine stärkere Bewegung der Szene. Es wäre nicht einzusehen, warum die Szene, wie sie der Roman darstellt, für den Film verändert werden mußte, wenn man sie allein betrachtet. Aber die folgende Szene muß notwendigerweise sehr ruhig und gemessen sein, denn Maria erscheint mit den Kindern der Arbeiter im Tor. Das kummerlose Dasein wird durch ihr Eintreten gestört. Im Film wirkt der Gegensatz von Bewegung und Hemmung. Im Roman wechselt lustvolle Ruhe mit angstvoller Erwartung. Dieser Gegensatz würde im Film nicht stark genug in Erscheinung treten, wie es an dieser Stelle nötig war, die den ersten Zusammenprall zwischen der glücklichen Welt der Reichen und der Not der Arbeiterschaft darstellen sollte, gleichzeitig aber auch den Beginn der Handlung zwischen Freder und Maria brachte.

Der Roman schiebt zwischen dieses erste Erlebnis und den Gang Freders zu seinem Vater einen zeitlichen Abstand. Der Film konzentriert, Freder geht sofort, um seinen Vater nach der Stadt der Arbeiter zu fragen. Nebenpersonen, wie die Freundin und die übrigen „Söhne", fallen der Vereinheitlichung zum Opfer. Die direkte Handlung setzt für den Roman in dem Augenblick ein, in dem auch der Film zeigt, wie die Sirene vom Turm Babel die Arbeitermassen zum Schichtwechsel ruft. Die gleichmäßige Bewegung von Massen birgt für den Film gewaltige Wirkungsmöglichkeiten, die der Dichtung immer verschlossen bleiben.[14]) Warum Freder seinen Vater aufsucht, bleibt im Film reichlich unklar. Der Roman schwelgt in technischen Utopien, die im Film immerhin künstlerisch wertvoller gestaltet werden. Mit der superlativistischen Sprache kann die Phantasie nicht viel anfangen, während das Bild einen richtunggebenden Stimmungsfaktor bildet. Die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn wird im Film mit einigen knappen Texttiteln abgetan. Dafür wird die folgende Szene, die Explosion an einer der großen Maschinen in wirkungsvollen Bildern ausgebreitet. In dem Qualm der Maschine glaubt Freder den Moloch zu sehen. Während der Roman die verschiedenen Maschinen mit den alten Göttern, Baal und Moloch, Huitzilopochtli und Durgha vergleicht, wird im Film aus dem Gedanken Bild. Die riesigen

[14]) Am höchsten gesteigert wurde diese Wirkung bei Eisensteins „Potemkin"-Film, der ungefähr gleichzeitig mit „Metropolis" erschien. Er ist der erste Film, der künstlerischen Ewigkeitswert zu besitzen verspricht.

Maschinen erinnern an jene phantastischen Ungeheuer und in der Explosion wird der Moloch tatsächlich sichtbar, wie er die Menschenmassen in seinem weitgeöffneten Rachen verschlingt.

Der Herr der Welt hat seinen ersten Sekretär entlassen. Der unglückliche Mensch ist zu Tode verzweifelt und will sich das Leben nehmen, als Freder sich seiner annimmt. Im Roman wird um diesen Sekretär Josaphat eine lange Sondererzählung gesponnen, die im Film zugunsten der Einheit der Handlung fortfällt. Diese Sondererzählung spielt sich im oberen Metropolis ab und birgt eine Reihe spannender und bildwirksamer Geschehnisse. Trotzdem tritt Josaphat im Film nur als Begleiter Freders auf und ist sein Helfer beim Rettungswerk nach der Katastrophe. Ebenso geht es dem Arbeiter Georgi, den Freder an der Paternostermaschine ablöst. Georgi wird im Roman zum Anlaß genommen, die Freuden der Reichen in Yoshiwara zu schildern. Im Film sind die Erlebnisse des Arbeiters in der Oberstadt gestrichen, er spielt nur solange eine Rolle, als er mit Freder an der Paternostermaschine zusammentrifft. Auf diese Weise kommt die Darstellung der Oberstadt im Film etwas zu kurz. Nur eine kleine Szene berichtet an späterer Stelle von ihr: das Erscheinen der falschen Maria in der Oberstadt und das folgende Bachanal. Im übrigen wird der Arbeiterstadt im Film ein unverhältnismäßig breiter Raum zugesprochen. Das liegt daran, daß Freder sich von der Sorglosigkeit der Reichen losgemacht hat, und Maria sie gar nicht kennt. Sie können also nicht im Zusammenhang mit den Reichen und ihrer Stadt auftreten. Der Herr von Metropolis residiert allein im Turm Babel. So kommt es, daß bei der Konzentration des Films auf einige wenige Hauptpersonen und eine einzige Handlungskette ein wesentliches Element nicht genügend zur Darstellung kommen kann, obwohl das obere Metropolis die Bildwirkung des Films schon allein durch die Kontrastwirkung gegenüber der Trostlosigkeit der Arbeiterstadt bereichert hätte.

Die Schaffung des Maschinenmenschen, der falschen Maria, gewinnt im Film eine weit größere Bedeutung als sie im Roman besitzt. Mit einem großen Aufwand an utopistischen Apparaten sieht man den Magier Rotwang um das Problem des Maschinenmenschen ringen und wohnt dessen Vollendung bei. Das bietet Anlaß zu einer Fülle interessanter Bildwirkungen. Der Roman erzählt davon wenig. Die Gestalt Rotwangs erhält im Film ein ganz anderes Gepräge, sie erscheint unheimlich, grauenvoll. Im Roman spielt Rotwang nicht diese schauerliche Rolle. Denn er handelt aus menschlichen Motiven: aus Rache am Raub seiner Frau durch den Herrn von Metropolis. Er liebt sie noch jetzt nach ihrem Tode, und ihre Büste steht in seinem Arbeitsraum. Hätte der Film die menschlichen Beziehungen zwischen Rotwang und dem Herrn von Metropolis, Joh Fredersen, aufdecken wollen, dann hätte er ihre ganze Vorgeschichte bringen müssen, die im Roman an mehreren Stellen

Erwähnung findet. Auf diese Weise wären die Menschen zwar in ihren Handlungsmotiven verständlicher geworden, während sie so nur als Prinzipe des Bösen, der Herrschsucht usw. erscheinen, aber Thea von Harbou hätte ihr Ziel, monumental zu wirken, aufgeben müssen, ganz abgesehen davon, daß der Film unerträglich lang geworden wäre. Aus denselben Gründen mußte der Film auf die Geschichte des Hauses verzichten, in dem Rotwang wohnt, und sich darauf beschränken, seine geheimnisvollen Eigenschaften darzutun.

Das fünfte Kapitel des Romans ist eines der wenigen, die der Film in allen Einzelheiten übernehmen konnte. Besonders eindrucksvoll ließ sich die Flucht Marias vor Rotwang in den Gängen der Katakombenstadt darstellen. Anlaß zu interessanten Bildwirkungen gaben auch die Vorgänge, die zur Vermenschlichung des Maschinenmenschen führten. Mit vielen technischen Hilfsmitteln wird gezeigt, wie die Lebenskräfte von der Maria auf ihr Gegenbild hinüberwandern. Im Roman handelt es sich nur immer um das menschliche Gesicht, das Rotwang von sich aus nicht schaffen kann, im Film muß Maria das Vorbild für die gesamte Menschlichkeit, Geist und Körper, des Maschinenmenschen abgeben. Dadurch wird die bildliche Wirkung des Vorgangs wesentlich verstärkt. Dann tritt im Roman wieder eine zeitliche Unterbrechung der Handlung ein. Freder sieht die falsche Maria, in der er die wahre zu erkennen glaubt, in den Armen Joh Fredersens. Er erlebt einen Nervenzusammenbruch. Der Film streicht diese Episode und alles, was aus ihr folgt, und läßt die Handlung Schlag auf Schlag weitergehen.

Wenn Thea von Harbou im Roman vom kranken Freder erzählt, wie er seinem Freund Josaphat über sein Erlebnis im Dom berichtet, dann läßt sie ihn von sich als Freder reden. Das deutet bereits auf die direkte Darstellung im Film hin. Ein rückwirkender Einfluß des Films auf den Roman läßt sich auch sonst vielfach feststellen. — Von Joh Fredersens Besuchen bei seiner Mutter schweigt der Film, ihre Existenz wird nicht erwähnt, ebenso wie er mit keinem Hinweis eine Liebe Rotwangs zur Maria andeutet. Es scheint, Thea von Harbou habe mit Absicht alle menschlichen Eigenschaften der handelnden Personen fortgelassen, um das Prinzip, das sie vertreten, härter und stärker herauszuarbeiten. Denn nicht alle Einzelheiten dieser Art brauchten um der Konzentration willen gestrichen zu werden.

Der Film hatte sich zur Aufgabe gesetzt, die falsche von der echten Maria zu scheiden, obwohl sie beide von derselben Schauspielerin gespielt wurden. Für den Roman bestand das Problem einer sichtbaren Unterscheidung der beiden Personen nicht, denn er kann jedesmal direkt sagen, mit wem er es zu tun hat. Der Film gibt ihr entgegengesetztes Wesen in ihren Gebärden wieder. Während der Roman den Reiz zweier verschiedener Gebärdensprachen

einer und derselben Schauspielerin nicht kennt, kommt er in der eigentlichen Sprache des Films zum wirkungsvollen Ausdruck. Der Roman überträgt die Unterscheidung der beiden Gestalten in die Seele Freders, mit dem der Leser miterlebt, der Film in die Urteilskraft des Zuschauers. Hier handelte es sich um rein filmisch gesehene Dinge, die im Roman nicht zu wirken imstande sind.

Die Bedeutung Grots, des Maschinenmeisters, an der Herzmaschine, ist sehr eingeschränkt. Er tritt dem Sturm der Arbeiter entgegen und wird von ihm überrannt. Daß alles, was der Roman weiter von ihm erzählt, fortfällt, geschah wohl wieder im Interesse der stärkeren Vereinheitlichung der Handlung. Wie sehr Thea von Harbou bestrebt war, alle menschlichen Züge ihrer Gestalten zu beseitigen, zeigt die Tatsache, daß sie Rotwang nicht, wie im Roman, zum Schluß wahnsinnig werden läßt, wo er fälschlicherweise in Maria seine Gattin Hel zu sehen meint und ihr, die angstvoll vor ihm flüchtet, bis auf die Höhe des Glockenturms folgt, sondern daß diese Szene im Film ganz unbegründet erscheint. Im Roman erzählt sie dann, daß er sich freiwillig von der Höhe des Doms herunterstürzen läßt, weil er glaubt, damit seine Geliebte wiedererlangen zu können. Im Film unterliegt er im Kampf gegen Freder. Der Roman schließt lyrisch mit einem Besuch Joh Fredersens bei seiner Mutter, die ihm das Vermächtnis Hels, seiner Gattin, übergibt, einen Brief, der ihn an die Menschenliebe gemahnt. Der Film könnte nicht so abschließen, ohne weichlich, gefühlvoll zu werden, was er doch mit aller Macht vermeiden will. Er bringt deshalb zum Schluß eine feierliche öffentliche Versöhnung zwischen den Arbeitermassen und dem Herrn der Metropolis, die Freder auf Marias Veranlassung herbeiführt.

Der Roman war wahrscheinlich im Hinblick auf seine spätere Verfilmung geschrieben, er ist durchaus visuell eingestellt, es gibt in ihm nichts, was um seiner geringen Bildwirkung hätte fortfallen müssen, wie es bei anderen Dichtungen meistens der Fall ist. Die vielen Streichungen, die Thea von Harbou trotzdem vornahm, geschahen in der Absicht, die dramatische Wirkung zu verstärken. Deshalb konzentrierte sie die Handlung auf Freder, Maria, Rotwang, Joh Fredersen und den Maschinenmenschen, außerdem noch auf die Arbeiterschaft als Ganzes. Alle anderen Gestalten des Romans, Josaphat, Georgi, Grot, der „Schmale", sind nur neutrale Nebenpersonen ohne Selbständigkeit in der Handlung. Die lyrischen Teile des Romans, aber auch alles, was in dem Leser Mitgefühl und Verständnis für die Personen der Handlung erwecken soll, fällt aus demselben Grunde fort. Die Größe des Films bildet auf der einen Seite die Darstellung der Metropolis und ihrer Maschinen, auf der anderen Seite die Bewegung der Arbeitermassen in ihren Leidenschaften wie in ihrer Arbeit. Die Schwäche besteht neben dem, was Willy Haas über die Unselbständigkeit des Gehaltes sagt, be-

sonders darin, daß Thea von Harbou die Monumentalität der Bauten und der Arbeiterbewegungen auch auf die Einzelmenschen übertragen wollte und sie auf diese Weise zu Abstraktionen machte, mit denen der Zuschauer nicht mitfühlen kann.

Allgemein ist zu sagen, daß der Stoff einer Dichtung nach zwei Gesichtspunkten eingeschränkt wird, nach seiner Bildwirksamkeit und danach, wie seine dramatische Wirkung im Bilde am besten gesteigert wird. Es gibt literarische Filme, die weniger Wert auf dramatische Konzentration legen, die den Stoff episch breiter darlegen, aber gegenüber der erzählenden Dichtung wird stets eine stärkere Zusammenfassung eintreten. Zeitliche Verschränkungen werden aufgehoben, die Handlung wird im Film so dargestellt, daß sie Schritt für Schritt vorwärts schreitet, während die erzählende Dichtung Ereignisse später oder früher einfügen kann, als sie tatsächlich vor sich gehen. Der Aufbau der Filmhandlung erfolgt nach bilddramatischen Gesichtspunkten, die nicht selten Abweichungen vom Aufbau und Inhalt der Romanvorlage fordern. Immerhin sind die Veränderungen an der erzählenden Dichtung bei ihrer Verfilmung in den meisten Fällen nicht so groß, wie die Umgestaltung des Bühnendramas im Film. Es war schon früher davon die Rede, daß dort die Form der dichterischen Vorlage vollständig aufgelöst werden muß, ehe an die Verfilmung gegangen werden kann. So kam beispielsweise im August des Jahres 1926 ein Film nach Karl Gutzkows bekanntem Drama „Zopf und Schwert" heraus. Die Verfasser des Manuskripts, Jane Beß und Adolf Lantz, hatten den historischen Hintergrund der Dichtung soweit ausgestaltet, daß der Film nur noch wenig mit dem Drama gemein hatte. Zu etwa der gleichen Zeit erschien der amerikanische „Ben Hur"-Film, der ein typisches Beispiel für den episch breiter angelegten Film, den sogenannten Filmroman bietet. Er lehnte sich ziemlich eng an den Gang der Handlung in Wallaces Roman an.[15])

„Wenn man zwischen dem dramatischen und dem epischen Film als zwei künstlerischen Richtungen prinzipiell scheiden will, die jede ihren eigenen Gesetzen folgt, so gehört „Ben Hur" zu den ausgesprochenen Filmepen. Es ist hier nicht ein Ereignis gleichzeitig geballt und analysiert, sondern es ist, dem Epos gleich, eine Geschichte, die sich über viele Jahre hinstreckt, mit aller Lust am Fabulieren erzählt, wie es eben der Film tut."[16])

Gesetze lassen sich bis jetzt über die beiden Filmarten nicht aufstellen. Sie unterscheiden sich wohl nur durch ihre größere oder geringere Konzentrierung des Stoffes.

---

[15]) Der Dichter hatte, als in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sein Werk in dramatischer Bearbeitung auf die Bühne gebracht werden sollte, ausdrücklich bestimmt, daß die Gestalt Christi nicht dargestellt werden dürfte. Dieser Weisung folgte pietätvoll auch der Film.

[16]) „Lichtbildbühne", 7. September 1926.

Im Oktober des Jahres erschien dann der „Faust"-Film, der wiederum ein gesondertes Interesse beansprucht. Die Regie mit einer Fülle guter Einfälle stammte von Murnau, das Manuskript von Hans Kyser, dessen Neigung es immer war, möglichst viele poesievolle Momente in den Film hineinzutragen. Das hatte er in seinen bisherigen Manuskripten bewiesen, das wurde ihm letzthin im „Luther"-Film zum Verhängnis,[17]) das beeinträchtigte desgleichen auch die Wirkung des „Faust"-Films. Den Stoff hatte er aus zwei Quellen bezogen, der Volkssage, wie sie in den alten Volksbüchern erzählt wurde, und Goethes „Faust", dem er die Gretchentragödie entlieh.[18]) Andere Dichtungen, wie der Marlowsche und der Lessingsche „Faust" lagen dem Interesse des Publikums zu fern, als daß ihre Verwertung erwünscht gewesen wäre. Zudem hätten sie die Bildwirkung auch kaum bereichert. Kyser selbst bezeichnete seinen Film als eine deutsche Volkssage und ließ die Beziehung zu Goethes „Faust" unerwähnt. Er wollte die Gretchentragödie so mit den sagenhaften Elementen verschmelzen, daß eine künstlerische Einheit entstand. Leider gelang ihm das aber nicht. In der Mitte des Films, da, wo die Episode mit der Herzogin von Parma abschließt, und die Gretchentragödie einsetzt, entstand ein tiefer Einschnitt, der schon durch die mäßige Begründung des folgenden, — Faust empfindet Sehnsucht nach der Heimat, — unangenehm auffällt, dann aber durch die gänzlich andere Behandlung des zweiten Teils offenbar wird. Eine damalige Kritik in der „Lichtbildbühne" weist auf diesen Mangel des Manuskripts hin:

„Wie von einer Klammer zusammengehalten durch Prolog und Epilog im Himmel, die Wette um Fausts Seele zwischen Engel und Teufel, geht mitten durch das Ganze eine deutliche Zäsur. Vor diesem Abschnitt liegt ‚die deutsche Volkssage', . . . jenseits die von Kyser mit einigen Freiheiten behandelte Gretchentragödie Goethes. Im ersten Teil hat die schöpferische Phantasie, befruchtet wahrscheinlich durch altes Quellenmaterial, frei gewaltet. Märchen und Sage werden lebendig, alle Register der Phantasie gezogen. Unheimliches, Gespenstisches, Drastisches Das Drehbuch reiht Wirkung an Wirkung. Schreibt sozusagen in Fraktur. Trifft den Stil alter Holzschnitte. Hell dicht an dunkel. Die Gestalten treten als individualistische Charaktere zurück, werden vergrößert zu Symbolen. Die Pestbilder wohl etwas zu breit ausgemalt. — Ein anderes Buch setzt mit der Gretchentragödie ein. Dämonisch-phantastisches verschwindet, menschliche Profile, nuancierte Züge treten hervor, Humor kommt zu seinem Recht. Der Stil ist hier statt Dürer Moritz von Schwind. Nicht einmal zu einer Walpurgisnacht läßt Kyser von Goethe sich anregen, die Spukmäßiges, Volkssagenhaftes die Fülle geboten hätte. Im übrigen wird die Goethesche Erbmasse stark zusammengedrängt. Eine filmdramaturgisch geschickte Leistung. Zwar manch Schönes, Liebes geht verloren — aber auf Tempo zu arbeiten, war wohl filmisch wertvoller. Ein guter Einfall, der seine Wirkung nicht verfehlte, die Madonna im Schnee. Der Schluß, das Widereingreifen Faustens zu unvorbereitet, un-

[17]) Der Luther-Film erschien 1928.

[18]) Daneben benutzte er auch das Faust-Manuskript des Dr. Ludwig Berger „Das verlorene Paradies".

vermittelt. Im Ganzen: Der Film könnte mit größerem Recht „Mephisto" heißen. Denn des Teufels Gestalt ist die tragende, Faust mehr Objekt als Subjekt. Mephisto beherrscht entscheidend, überragend das Buch."[18])

Wie sollte es auch anders sein, wenn Kyser aus Goethes „Faust" nicht mehr übernahm als die äußeren Geschehnisse der Gretchentragödie. Es würde allerdings auch schwer halten, die Größe des Faustischen Geistes im Film zum Ausdruck zu bringen, und die einzige Stelle, an der es vielleicht doch möglich gewesen wäre, hatte Kyser zu einer Banalität abgewandelt: Fausts Pakt mit dem Teufel. Dort tritt nicht der Wahrheitssucher Faust zutage, auch nicht der von Sehnsucht zum Unendlichen gequälte Geist, der alle Höhen und Tiefen der Welt duchkosten und durchleben will, sondern ein liebeshungriger Jüngling verschreibt sich dem Teufel, weil er eine Nacht bei der Herzogin von Parma zubringen will. Das mag zu der alten Volkssage stimmen, mit dem Faust, wie ihn der zweite Teil, die Gretchentragödie, wenigstens andeutet, hat es nichts gemein.

Es ist fast symbolisch für den Faustfilm, daß Mephisto, der platte Realist, die eigentlich führende Kraft ist. Und vergeblich versuchte Kyser im Prolog und Epilog dem Mangel abzuhelfen. Denn besonders im Epilog, der in gefühlvollen Texttiteln die ewig versöhnende Macht der Liebe preist, werden die Grenzen filmischer Ausdrucksmöglichkeit offenbar. Hätte sich Hans Kyser tatsächlich nur auf die Volkssage beschränkt, dann wäre ihm vielleicht ein großer Wurf gelungen. Die Nähe Goethes nahm ihm aber den Mut zu schöpferischer Selbständigkeit. Der Zuschauer gewann den Eindruck, daß der Film mehr zum Ausdruck bringen wollte, als ihm seiner künstlerischen Eigenart nach gegeben war. Er wirkte nicht durch sich selbst, sondern weil hinter ihm die Faustdichtung stand. Er konnte sich nicht von den Fesseln der Poesie freimachen und wurde, wie so viele Filme vor ihm, ein „poetisch-romantischer Film".

E. Der literarische Film seit 1926: Die realistischen Verfilmungen.

In Amerika bevorzugte man, soweit sich die Filmfirmen überhaupt mit literarischen Vorlagen abgaben — die Metro benutzte eine Zeitlang prinzipiell nur Originalmanuskripte — die Dichter des Realismus, besonders die französischen Autoren. Grund dafür war nicht nur das Geschäftsinteresse, die ausländischen Werke verlangten kein Honorar, sondern mehr die Wirklichkeitsnähe und Wirklichkeitszugewandtheit dieser Dichtungen. Amerika hatte sich in klarer Erkenntnis des filmisch Möglichen schon früh von dem „poetisch-romantischen" Film abgewandt. Ein amerikanischer Film

[19]) „Lichtbildbühne" vom 15. Oktober 1926.

soll wirklich auch alles zeigen, was er zu sagen hat, und nicht Stimmungen im Betrachter erwecken, die dieser nur dank seiner literarischen Belesenheit voll genießen kann. Er soll nicht andeuten, er soll möglichst wenig voraussetzen, er soll den Sprung von dem Leben des Tages in die Welt des Lichtspiels unmerklich machen. Auch beim realistischen Dichter war die Distanz zwischen Publikum und Kunstwerk nur gering, die Uebertragung in den Film wurde erleichtert. Wenn sich der Amerikaner aber doch einem literarischen oder auch nur historischen Stoff zuwandte, der durch seine geringere Wirklichkeitsnähe nicht auf das Interesse der großen Masse rechnen konnte, dann machte man diesen Mangel durch eine Rekordleistung an Ausstattung und finanziellem Aufwand wett.[1]) So wurden also auch diese Filme, wenn auch in anderer Hinsicht, in Amerika mit nüchtern realistischen Augen betrachtet. Seit 1926 machte sich der Einfluß des amerikanischen realistischen Films in Deutschland immer stärker geltend. Dazu kam, daß die deutsche Filmindustrie durch ihre wirtschaftliche Not in Abhängigkeit von der amerikanischen Produktion geriet. Man mußte sich auf den amerikanischen Geschmack einstellen, da sich auch die deutschen Filme nur in Amerika rentierten. Austauschverträge regelten das Verhältnis der Filmfirmen beider Länder zueinander. Im deutschen literarischen Film äußerte sich der amerikanische Einfluß schon in der Wahl der Stoffe. Man kam von der älteren Dichtung fast ganz ab und wählte in der Hauptsache auch im künstlerisch wertvollen Film Werke der Tagesliteratur, besonders die vielgelesenen Romane. Nur selten wandte man sich anderen Stoffen zu, wie z. B. Ludwig Bergers „Meister von Nürnberg", dem kein großer Erfolg beschieden war.

Anfang des Jahres 1927 entstand der Phoebusfilm „Liebe" nach der Balzacschen Novelle mit Elisabeth Bergner. Die Handlung war auf ihr reizvolles Spiel so ausschließlich zugeschnitten, daß sich die Filmhandlung in ihm fast erschöpfte. Hier wie auch in einzelnen Partien ihres zweiten großen Films „Donna Juana" spricht nur noch der einzelne Mensch in dem Reichtum seiner Gebärden. Der Stoff ist nichts, er bleibt nur Veranlassung, damit die Schönheit des beredten Körpers sich erfüllen kann. Die Filme der Elisabeth Bergner haben mit Literatur nichts zu tun, ebensowenig wie die von Charlie Chaplin oder Buster Keaton, hier spricht nur noch der „sichtbare Mensch".[2]) Arthur Schnitzlers Drama „Liebelei" war schon zweimal als Vorlage für einen Film verwandt worden. Jetzt, im März 1927,

[1]) Solche Filme, z. B. „Intoleranz" und „Königin Luise" oder der „Ben Hur"-Film, dessen Vorlage zudem das meistgelesene Buch angelsächsischer Sprache darstellt und aus diesem Grunde schon auf Zuspruch rechnen durfte, machten ihre beste Reklame durch ihren ungeheuerlichen Aufwand.

[2]) Die bisher beste Filmdramaturgie schrieb Béla Balazs unter dem Titel „Der sichtbare Mensch".

kam eine neue Verfilmung heraus, die den dankbaren Stoff zu einem erfolgreichen Spielfilm formte. Das Manuskript hatten Herbert Juttke und Georg C. Klaren in taktvoller Weise bearbeitet, so daß die Gefahr süßlicher Sentimentalität vermieden wurde. Sie hatten bewußt auf alle psychologischen Schwierigkeiten verzichtet, die seelische Handlung auf einfache, klare Linien gestellt und den Geschehnissen eine starke Bildwirkung gegeben. Sie mußten alle Einzelheiten, die das Drama nur beiläufig erwähnt, sichtbar gestalten, von dem Zusammentreffen im Theater bis zum Duell durften sie nichts übergehen. Die dramatische Form der Vorlage mußte zerstört werden und ein neuer, nun rein bildmäßiger, dramatischer Aufbau geschaffen werden, in dem die Duellszene den Höhepunkt bildete. Dabei ist bemerkenswert, daß in dieser Duellszene das Wesentliche verschwiegen wird, und der Zuschauer den Ausgang erraten muß. Sie stellt eine vorzügliche Regieleistung dar, und es scheint danach auch in der Lichtspielkunst das Gesetz zu herrschen, daß die stärkste Wirkung von dem ausgeht, was nicht gesagt, oder vielmehr hier nicht gezeigt wird, und was das Publikum nur an seinen Begleiterscheinungen erkennt.

Die nächste größere literarische Verfilmung war Fredrich Zelniks „Weber"-Film. Zelnik hatte sich nicht ganz so weit vom dramatischen Aufbau in Gerhart Hauptmanns Drama zu entfernen brauchen wie die Verfasser des „Liebelei"-Films. Die mannigfache bildliche Bewegung des Bühnendramas ließ eine engere Anlehnung zu. An diesem Film ist zweierlei bemerkenswert. Als erstes die Tatsache, daß Zelnik den Texttitel zu bildhaften Wirkungen heranzog. Der Rhythmus des Weberliedes trat in der Bildform der Titel in Erscheinung. Bei dem Anmarsch der Aufständischen wachsen die Wortbilder in steigender Geschwindigkeit und Größe, bis sie sich wild überschneiden und nur noch einzelne Worte lesbar sind. Diese Behandlung der Texttitel war ein Notbehelf, er sollte der Stimmung unter den erregten Webern Ausdruck geben, wie es auf und hinter der Bühne ihr Gesang tut. Zwischen Bild und Texttitel entstand dabei ein Mißverhältnis, die dramatische Wirkung des Bildes wurde gestört, ohne daß die bildmäßig behandelten Texttitel ihre Wirkung ersetzen konnten. Die Autoren, Fanny Carlsen und Willy Haas, hielten sich, wie schon erwähnt, in der Hauptsache an ihre literarische Vorlage. Charakteristisch für ihre Manuskriptbehandlung war, daß sie den dramatischen Ablauf in knappe antithetische Szenen auflösten. Wenn im ersten Akt des Dramas die Weber auf der einen Seite, Dreißiger und seine Leute auf der anderen Seite einander gegenüberstehen, dann umfaßt das Bühnendrama beide gegeneinanderstehenden Gruppen in einem Raum. Der Film löst die Gesamtszene in einzelne Teile auf, die immer nur eine der beiden Gruppen zeigen. Die dramatische Verbindung der beiden gegeneinanderstehenden Parteien vollzieht sich nicht auf der Bildfläche, sondern

im Bewußtsein des Zuschauers. Rede und Gegenrede im Wortdrama entspricht Bild und Gegenbild im Film. In ähnlicher Weise wird der ganze Film behandelt, so oft gegeneinanderstrebende Menschengruppen in Bewegung dargestellt werden. Die Art, wie hier dramatische Szenen aufgelöst werden, ist keine Eigentümlichkeit des Webermanuskriptes. Sie wird immer angewandt, wenn es gilt, den Zuschauer mit seinem Interesse möglichst stark in die Handlung hineinzubinden. Nur wird im „Weber"-Film die Technik der Antithese mit besonderer Konsequenz durchgeführt, sie folgt abschnittweise im Bilde getreu der Rede und Gegenrede im Wortdrama. Deshalb muß eine einzelne Szene am Schluß besonders lahm und matt wirken, bei der im Kmpf der Weber gegen das Militär beide Gruppen gleichzeitig im Bilde erscheinen.

Zum Schluß sollen drei Filme mit literarischen Vorlagen angeführt werden, die den neuen realistischen Stil in der deutschen Lichtspielkunst besonders klar zum Ausdruck bringen. Der Roman „Das Erwachen des Donald Westhof" von Felix Holländer war von Natur aus ein ziemlich undankbarer Filmstoff. Er verlor sich allzu oft in „psychologischen Räsonnements" und breit ausgesponnenen atmosphärischen Schilderungen.

„Fritz Wendhausen, der gleichzeitig die Regie führte, schuf trotzdem danach ein Manuskript, dessen knappe und prägnante Struktur das Schicksal des unglückseligen Jungen in zwingend wirksame Optik übersetzt. Der Schicksalsweg des jugendlichen Stürmers war aus der leicht über Raum und Zeit disponierenden Epik auf die chronologisch lineare Form eines Dramas zu bringen. Selbstverständlich ist bei diesem Umwandlungsprozeß manche Figur in ihrem Umfang beschnitten worden (Thea und Leni), andere wieder sind dem dramatischen Gesetz der These und Antithese entsprechend bedeutend vergröbert worden, so beispielsweise der verbrecherische Anwalt Lessing."

Noch stärker waren die Veränderungen bei der Verfilmung von Ilga Ehrenburgs Roman „Die Liebe der Jeanne Ney". Hier hatte man den Eindruck, nicht mehr vor einem verfilmten Roman, sondern vor einer ganz neuen künstlerischen Konzeption zu stehen. Besonders der Anfang war eine genial gesehene Filmkomposition, wie sie nur in einer ganz freien Bearbeitung der Vorlage möglich war. In diesen beiden Filmen, wie auch in einem dritten nach Ludwig Wolffs Roman „Dr. Bessels Verwandlung", scheint die Lichtspielkunst einen gewissen Ausgleich in ihrem Verhältnis zur Literatur gefunden zu haben. Bezeichnend für alle drei ist, daß ihr Stoff dem modernen Alltagsleben entstammt, wenn auch bei den beiden letzten Filmen die großen politischen Ereignisse den Hintergrund abgeben, und daß ihre literarischen Vorlagen keine besondere künstlerische Beachtung gefunden haben. Manuskript und Regie konnte sich ohne große Bedenken von den dichterischen Einzelheiten unabhängig machen. Welcher Art diese Veränderungen sind, sei an dem letzten

Film kurz gezeigt. Gegenüber dem Roman schränkt der Film „Dr. Bessels Verwandlung" die Zahl der Personen ein. Sowohl der nüchterne Geschäftsmann Hermann Mielentz, ein Onkel Dr. Bessels, fällt fort, weil er nur die Aufgabe hat, seine wenig begeisternden Reden über Krieg und Geschäft zu halten, als auch die Realistin Tante Flora, weil sie nur in Beziehung zu Bessels Frau Helene Bedeutung besitzt. Im Film aber ist das Interesse allein auf Dr. Bessel selbst beschränkt. Seine Erlebnisse sind sichtbare Wirklichkeit, Helenes Untreue wird zu einem kurzen seelischen Konflikt umgeändert. Dadurch wird für den Film die Gefahr vermieden, längere Zeit hindurch zwei Handlungsreihen unabhängig voneinander gleichzeitig durchzuführen und so die Aufmerksamkeit des Betrachters einmal nach der einen, dann nach der anderen Seite abzulenken. Von vornherein steht Bessel selbst im Mittelpunkt der Handlung, weil seine Erlebnisse reicher an starken Bildwirkungen sind, und Helene von der Mitte des Romans an mit ihren Erlebnissen an Bedeutung ganz verliert. Ihre seelischen Konflikte sind wegen ihrer filmisch schweren Darstellbarkeit nur schwach angedeutet.

Die Gestalt Dr. Bessels wurde von Hans Stüwe viel jugendlicher und gesünder gegeben, als sie im Roman gezeichnet ist. Das geschah wohl zum Teil aus Konzession an das anspruchslosere Publikum. Dramatisch wichtig war aber die direkte Einführung der Gestalt der Madame Trouille. Im Roman ist die Mutter des gefallenen französischen Soldaten, dessen Namen Dr. Bessel annimmt, gestorben. Von ihr droht dem verkappten Deutschen hinter der feindlichen Front keine Gefahr. Im Film aber ist sie gerade die im Hintergrund waltende Macht, von der Dr. Bessel die Entdeckung gedroht. Der Höhepunkt, als sie ihren Sohn von ihm fordert, bildet den Abschluß einer langen Kette von angstvollen Momenten, in denen Bessel um sein Leben zittert. Gerade daß diese Gefahr von einer alten, hilflosen Frau droht, die plötzlich in die Lage kommt, ihren Sohn rächen zu können, wirkt im Film erschütternd. Die Uebertragung der epischen Breite des Romans in einen dauernd sich steigernden Ablauf dramatischer Wirkung im Bilde war hier meisterhaft gelungen. Szenen des Romans, wie der Eintritt in die Marseiller Pension, haben dort rein epischen Charakter. Aber alles, was der Roman um seiner selbst willen gemächlich schildert, wird im Film zu einem neuen dramatischen Moment, zu einer neuen Gefahr für den geängsteten heimlichen Deutschen, als der Dr. Bessel in Frankreich weilt, umgebildet. Die Veränderungen des Films, im einzelnen oft nur unwesentlich, geben dem Stoff doch eine ganz neue Gestalt. Der Roman erzählt von den mannigfachen Erlebnissen eines Deutschen während des Weltkrieges, der Film hebt nur ein Moment heraus, seine atembeklemmende Angst und Not in Feindesland, und formt sie an Hand der im Roman geschilderten Geschehnisse zu einem dramatischen Ablauf von unabänderlicher Folgerichtigkeit.

In Filmen dieser Art hat das Problem der verfilmten Literatur eine gewisse Lösung gefunden, die eine Scheidung der beiden Kunstgattungen gestattet. Der Film mußte den Einfluß des literarischen Vorbildes überwinden, wenn er zu selbständiger Gestaltung kommen wollte. Die Dichtung übermittelte ihm eine Fülle von Anregungen, und ohne sie wäre seine Entwicklung gar nicht denkbar. In der allmählichen Loslösung von dem literarischen Vorbild gelangte er zur Erkenntnis seiner eigenen künstlerischen Möglichkeiten. Die vielen Mißerfolge literarischer Filme gaben ihm den Mut zur Selbständigkeit.

Literatur

Allgemeines.

Ackerknecht, Dr. Erwin: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Berlin 1918.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch, eine Filmdramaturgie. Halle.

Buchner, Hans: Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Films. München 1927.

Beissel, Dr. Rudolf: Der deutsche Film, Film und Volk. Essen.

Gad, Urban: Der Film, seine Mittel, seine Ziele. Berlin 1920.

von Gleichen-Rußwurm, Alexander: Lichtspiel und Dichtung. München 1917.

Guttmann, Richard: Die Kinomenschheit, Versuch einer prinzipiellen Analyse. Wien 1916.

Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film. Berlin 1926.

Harms, Rudolf: Philosophie des Films, seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen. Leipzig 1926.

Lampe, Professor Dr. F.: Der Film in Schule und Leben.

Lange, Professor Dr. Conrad: Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920.

Lemke, Hermann: Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Leipzig.

Lind, Emil: Wasserscheide, Volksbühne 1924.

Mack, Max: Die zappelnde Leinwand, ein Filmbuch. Berlin 1916.

Magnus, Erwin: Lichtspiel und Leben, Filmplaudereien. Berlin 1924.

Moreck, Curt: Sittengeschichte des Kinos. Dresden 1926.

Mühsam, Dr. Kurt: Film und Kino. Studien und Berufsführer. Dessau 1927.

Noack, Victor: Der Kino, etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913.

Pabst, Rudolf: Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Berlin 1926.
darin: Rath, Willy: Vom Werden unserer Kinodramatik.

Pordes, Dr. Victor E.: Das Lichtspiel, Dramaturgie, Regie. Wien 1919.

Prels, Dr. Max: Kino. Bielefeld.

Ullmann, Dr. Kurt: Wege zu einer Filmkunst. Berlin 1913.

Stindt, Georg Otto: Das Lichtspiel als Kunstform. 1924.

Zehder, Hugo: Der Film von Morgen. Berlin 1923.

Sonstiges.

Schamai, Victor: Kino, in „Hochland", Kritik des Nibelungenfilms, 12. Heft, 1924.

Schumann, Wolfgang: Kino und Film von heute. „Dürerbund". (Nibelungenfilm.)

Filmbücher und Filmmanuskripte, soweit zugänglich.

Filmzeitschriften: „Lichtbildbühne" seit 1908 und „Kinematograph".

Sonstige Zeitschriften: „Kunstwart" und „Tagebuch".

Zeitungskritiken.

Lebenslauf

Ich, Gerhard Zaddach, wurde am 13. Dezember 1903 als Sohn des Fabrikdirektors Paul Zaddach zu Königsberg in Preußen geboren. Nach dem Tode meines Vaters siedelte meine Mutter nach Berlin über, wo ich am Fichte-Gymnasium den ersten Schulunterricht genoß. Nach erneutem Wechsel des Wohnorts besuchte ich das Staatliche Gymnasium in Schneidemühl und bestand dort 1923 die Reifeprüfung. Im Wintersemester 1923/24 wurde ich an der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität immatrikuliert, hörte Germanistik, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte und Geschichte und promovierte im Sommersemester 1928.

Gerhard Zaddach.